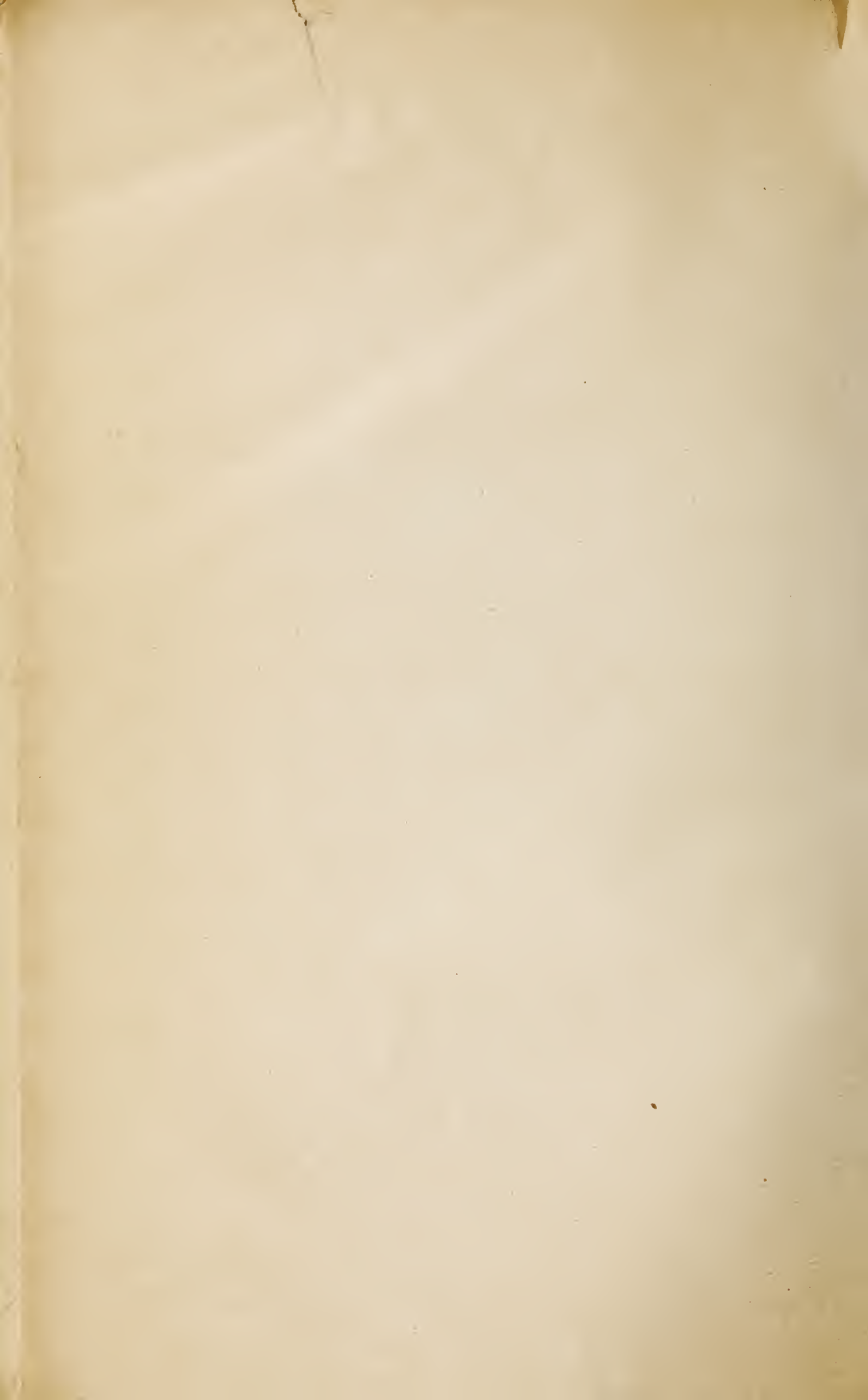
PERICLE DUCATI

L'ARTE CLASSICA

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE

L'ARTE CLASSICA

PERICLE DUCATI
Professore ordinario di Archeologia nella R. Università di Torino.

L'ARTE CLASSICA

TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
(già Ditta Pomba)
MILANO - NAPOLI - ROMA
1920

A

GHERARDO GHIRARDINI

CON DEVOTA GRATITUDINE

CON FERVIDO AFFETTO

(Alinari)

Fig. 1. — L'acropoli di Atene veduta da sud-ovest.

PREFAZIONE

Un manuale, in cui si abbia l'intento di ricostruire nel suo sviluppo storico l'arte classica, deve essere basato in modo precipuo su di una valutazione, per quanto si può, adeguata e su di una metodica distribuzione dei monumenti sino a noi pervenuti. Ma questo patrimonio artistico, che vieppiù aumenta man mano che si affina la esperienza e migliorano i mezzi di ricerca nei terreni archeologici, rappresenta, pur nella sua vasta congerie, solo un residuo del naufragio immane, che ha inghiottito inesorabilmente innumerevoli capolavori ed enorme quantità di opere artistiche. Solo se si pensa che per lo studio di edifizi dobbiamo rivolgerci quasi sempre a ruderi, spesso più che scheletrici, se si pensa

che per la visione dell'attività di uno scultore ellenico dobbiamo ricorrere in modo quasi esclusivo a tarde copie dell'età romana imperiale e se si pensa che la grande pittura è per sempre perduta e che, per avere una idea dello stile e della composizione del grande Polignoto di Taso dobbiamo fondare la nostra indagine principale su pitture vascolari al famoso affreschista contemporanee, mentre come fantasmi evanescenti ci appariscono le figure di altri pittori come Zeussi, Parrasio, Apelle, non può davvero sembrare esagerata l'affermazione che a rovina terribile è stata soggetta l'arte della civiltà classica.

Pur tuttavia col materiale da noi posseduto, e talora in lagrimevoli condizioni, si può ricostruire l'intiero quadro delle vicende per cui passò l'arte del mondo classico. Alla quale per di più manca in grandissima parte quella documentazione scritta che, così abbondante, sia nelle opere degli storici contemporanei, sia negli atti di archivio, possiede la ricerca critica dell'arte medievale e moderna. L'opera di Vitruvio Pollione, *Sulla architettura*, gli ultimi cinque libri (XXXIII-XXXVII) della *Storia Naturale* di Plinio, i dieci libri della *Descrizione della Grecia* di Pausania sono le fonti maggiori, da cui possiamo attingere numerose notizie artistiche; ma con quanta cautela, e spesso con quanto scetticismo dobbiamo noi esaminare e vagliare quello che ci hanno tramandato i tre autori suddetti, per noi preziosi sì, ma che nel campo della storia dell'arte dovevano avere ai loro tempi importanza non certo primaria! Sono sinora ignoti, e speriamo che ci siano ridati da papiri egizî, i grandi storici dell'arte dell'età ellenistica; qualche cosa di loro, di Senocrate sicionio, di Antigono di Caristo, di Duride samio e di altri, possiamo congetturare attraverso le notizie di Plinio, di Pausania, di qualche altra fonte minore. E così notizie mediate e scarse possediamo di altri notevoli critici d'arte, di M. Terenzio Varrone, per esempio, e di C. Licinio Muciano. Il notissimo volume di G. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, 1868, che raccoglie tutte le reliquie delle fonti letterarie per l'arte figurata dei Greci,

suscita nello studioso dell'arte antica quasi un senso melanconico di sgomento. Quale povertà in questo non grosso volume di fronte alle *Vite* di Giorgio Vasari! Eppure nel lavoro dell'Overbeck, che è ancora prezioso, sebbene, risentendo le ingiurie del tempo, appaia oggi manchevole, sono tutte le notizie letterarie di carattere artistico, attinte da varî e non pochi scrittori; le *Vite* del Vasari sono invece dovute alla attività di un solo uomo e costituiscono una parte pregevole assai, è vero, ma non preponderante, nell'assieme delle fonti storico-artistiche.

Sussidio alle scarse notizie letterarie è offerto da epigrafi, da papiri, e per davvero sì le une che gli altri hanno arrecato vantaggi non lievi alla conoscenza dell'arte classica. Per mezzo di epigrafi meglio si è potuto chiarire la cronologia della costruzione di quel mirabile edifizio che è il Partenone; un papiro di Oxyrhynchos, contenente una parte di un catalogo di olimpionici, ci ha dato agio di meglio fissare nel tempo l'attività degli scultori Pitagora, Mirone, Policleto. Ma anche nello studio di queste fonti la massima cautela ci è imposta e talora i risultati, che si credevano acquisiti, vengono annullati da un più acuto esame del documento. Per esempio, in due frammenti papiracei di Ginevra, resi noti da Giulio Nicole, si era di accordo nel riconoscere un contenuto relativo allo scultore Fidia, sebbene vi fossero divergenze assai forti tra i dotti nella interpretazione; ora invece è stato provato da Cristiano Jensen e da Carlo Robert come questi frammenti per nulla riguardano il sommo artefice ateniese.

Da queste osservazioni emerge come la storia dell'arte classica debba essere condotta in modo diverso da quella dell'arte medievale e moderna, non tanto adunque sulla documentazione degli artisti, quanto sulla successione dei monumenti a noi noti, successione che offre dinnanzi agli occhi nostri dalla nascita alla morte uno sviluppo organico in varie fasi, nelle quali l'opera anche dei sommi artisti si appoggia saldamente al passato. Evoluzione lenta e progressiva si constata nell'arte classica; non sono in essa possibili bruschi passaggi, recise interruzioni, in cui

si debba ammettere una impronta esclusivamente personale, individuale.

Ciò premesso, è opportuno avvertire che, nel compiere il presente manuale si è stimato conveniente di non allargarsi alla citazione di serie numerosissime di monumenti per ciascun periodo e per ciascuna fase dell'arte, ma che è stato principale intento quello di restringersi alla menzione e all'esame, talora anche piuttosto particolareggiato, delle opere, o che maggiormente risaltano nell'assieme che noi possediamo per indiscussa celebrità ed eccellenza di esecuzione, o che come saggi o come tipi meglio possono renderci chiaro lo sviluppo degli stili e dei generi monumentali. In tal modo si è tentato di evitare quella impressione di farraginoso e di pesante che potrebbe derivare dalla infarcita e concisa enumerazione di moltissimi oggetti e cimelii, di moltissimi nomi, enumerazione, in cui è arduo assai far emergere in modo conveniente e porre nella giusta luce le pietre miliari lungo il cammino da percorrere. Con una esposizione invero di sì ampia e varia materia, condotta secondo il modo suddetto, si è creduto che si potesse raggiungere quella maggiore limpidezza e facilità nella visione del regolare sviluppo degli stili e delle tendenze artistiche, che ha il risultato di non affaticare il lettore, il quale così può tenere fisso lo sguardo su non molti monumenti ed imprimerli nella mente, e non è costretto con lena affannata a percorrere serie numerose di prodotti dell'arte industriale e di opere artistiche, di cui difficilmente e penosamente può serbare il ricordo. A rendere più agevole tale visione si è procurato che di qualsiasi monumento che fosse addotto nel testo, o per la eccellenza sua o per ragione di saggio, non mancasse la riproduzione.

Si aggiunga che, quando è stato possibile, non si è seguìta la ripartizione consueta nei manuali di storia dell'arte antica: architettura, scultura, pittura, arti minori; ma si è cercato di riconnettere e di fondere insieme varî generi artistici appartenenti a determinati indirizzi. In modo analogo non si è proceduto ad una divisione netta, recisa nell'esporre le vicende dell'arte della regione

greca e dell'arte della regione italica, premettendo intieramente quella a questa e facendone due parti distinte; ma nei varî periodi, nelle varie fasi si sono esaminati i monumenti sincroni dovuti e alla Grecia e all' Italia.

Nella storia dell'arte classica, assai più che in quella dell'arte medievale e moderna, appunto per la deficienza dei documenti scritti e per la ignoranza o la inesatta conoscenza di molti capolavori, vi sono difficoltà, talora gravissime, di valutazione artistica ed anche d'interpretazione del contenuto. Non dobbiamo provare stupore se, in questo campo così affascinante dello studio dell'antichità, le ipotesi si succedono alle ipotesi con frequenza e velocità inquietanti e talora irritanti, e se non di rado quello, a cui ieri si prestava fede piena ed indiscussa, oggi sia oggetto di forti e serî dubbî, domani possa anche venire escluso come cosa del tutto contraria a verità. Sicchè con ragione si possono ripetere i versi di Sully-Prudhomme, che già sono venuti a tal proposito in mente ad un fine archeologo francese, a Enrico Lechat:

Tels sont l'œuvre et le sort de nos illusions:
elles tombent toujours, et la jeune Espérance
leur dit toujours: — Mes sœurs, si nous recommencions! —
(*Les Danaïdes*).

Quanti esempi potrebbero essere addotti! Ma basterà limitarci a pochissimi.

Uno di essi ci è dato dal tempio greco ipetrale, cioè con parte dell'edifizio allo scoperto. Da un passo di Vitruvio (VI, 1, 8) si era dedotto che ipetrale fosse il Partenone e tale supposizione rimase incontestata sino al 1891, nel quale anno fu dimostrata falsa da Guglielmo Dörpfeld, perchè basata su di un'erronea interpretazione del passo vitruviano, nel quale è invece espresso che solo l'Olympieion in Atene era ipetrale. Anche il tempio di Zeus in Olimpia era stato concordemente creduto ipetrale per la presenza dentro la sua cella, dinnanzi alla base del colosso fidiaco rappresentante il nume, di una specie di grande vasca

rettangolare, a cui doveva corrispondere nel soffitto un'analoga apertura. Nel 1912 R. De Launay constatò che anche il tempio di Olimpia doveva essere cancellato dalla serie dei templi ipetrali, che a noi sarebbero noti solo in numero di cinque.

Un altro esempio, e ancor più istruttivo. Nel 1893 Adolfo Furtwängler espresse l'incrollabile convincimento suo, corredato da ingegnosi e dotti argomenti, che una testa marmorea del Museo Civico di Bologna ed un torso pure marmoreo dell'*Albertinum* di Dresda, insieme riconnessi, formassero una sola statua, in cui si dovesse riconoscere una copia romana di un originale bronzeo del sommo Fidia, e precisamente della Athena dedicata dai coloni di Lemno sull'acropoli ateniese circa il 450 a. C. Dal 1893 è trascorso più di un venticinquennio e la questione della Athena Lemnia, suscitata dalla ardita argomentazione del Furtwängler, è tuttora lungi dall'essere composta in modo definitivo, essendo tuttora forti le divergenze tra i dotti. Dei quali possiamo citare i più noti che si occuparono della detta questione o espressero la loro opinione in proposito.

Dapprima è anzi da constatare che gli argomenti dell'illustre archeologo bavarese non ebbero presso la maggioranza pieno consenso. Subito si schierò contro di essi l'inglese P. Gardner (1894); ma una critica circostanziata, assai minuta fu fatta al Furtwängler da P. Jamot (1894), sicchè tra l'archeologo tedesco e l'archeologo francese si accese una vivace polemica, che il primo condusse in modo aspro ed irritante. E si aggiunsero ben presto altri autorevoli avversari in E. A. Gardner (1896), in G. Reichel (1898), in E. Reisch (1898), mentre F. Studniczka (1899) palesò il suo assenso all'opinione del Furtwängler, cercando di convalidarla con alcune osservazioni. S. Reinach (1903), pur ammettendo che testa bolognese e torso di Dresda costituiscono un tutto unico, negò a Fidia la statua così ricomposta, ipotesi questa che fu ripresa e sviluppata più tardi da G. Amelung (1908) e da G. Schrader (1911). Invece G. Klein (1905), ammettendo il carattere fidiaco della statua, negò che fosse la Lemnia. Due altri archeologi francesi, e certo i più

insigni studiosi in Francia di scultura greca, M. Collignon (1907) ed E. Lechat (1906), consentirono invece col Furtwängler, mentre a questi si proclamarono avversi due tedeschi, F. Koepp (1908) e B. Sauer (1910), e l'illustre numismatico greco G. Svoronos (1912). Si aggiunga il Della Seta (1916) tra i dissenzienti. E. Loewy (1911) è dubbioso, mentre infine decisamente favorevoli si sono dimostrati R. Richardson (1911), A. Reyss (1912) ed E. Bulle (1912). Ma è certo che nella questione della Lemnia fidiaca l'avvenire ci riserberà altri giudizii ed altre ipotesi tra di loro cozzanti.

Ma anche là dove tutto dovrebbe apparire saldamente sicuro, s'insinua il dubbio; un esempio chiaro è il seguente. Il giorno 8 maggio 1877 si scopriva in Olimpia nel tempio di Hera il gruppo marmoreo di Hermes con Dioniso bambino, di pieno accordo con la notizia di Pausania (V, 17, 3) che menziona, come esistente nel tempio suddetto, questo gruppo dovuto a Prassitele. Così si ricuperava con rara fortuna un originale del grande scultore ateniese. Eppure poco dopo la scoperta due archeologi, G. Hirschfeld ed O. Rayet, espressero la loro titubanza nel riconoscere la mano di Prassitele nel marmo olimpico; ma persino un ventennio dopo la scoperta, nel 1897, quando l'entusiastico e concorde giudizio dei dotti scorgeva, come tuttora scorge, nello Hermes con Dioniso bambino la pietra, per dir così, di paragone per la conoscenza dell'arte prassitelica, una chiara cultrice della storia dell'arte classica, la Strong-Sellers, negava la paternità di Prassitele al marmo insigne.

Questi pochi esempi saranno sufficienti a dimostrare come nella ricostruzione storica dell'arte classica sia un continuo lavorìo degno delle Danaidi o del Sisifo della leggenda. Ma non dobbiamo spaventarci per questo pullulare di idee, per questo cozzare incessante di opinioni. Che se la indagine stilistica, e però cronologica, ha in sè un carattere subbiettivo che può variare secondo l'osservatore, secondo lo studioso, e se tale subbiettività di ricerca può indurre talora allo scetticismo più sconfortante, non dobbiamo tuttavia dimenticare che leggi speciali e precise regolano lo svi-

luppo non solo dell'arte, ma lo sviluppo individuale stilistico di qualsiasi artista dell'antichità. Dobbiamo dare colpa in grande parte alla nostra deficienza visiva se tali leggi, o generiche o specifiche, non appariscono chiare, nitide ai nostri occhi. Ma sta a noi l'acuire questa nostra visione, mercè un attivo e fiducioso sforzo, mercè una severa ed assidua critica non solo sugli altri, ma su noi stessi.

Questo fervore d'indagine, pieno di vitalità possente, che distrugge, è vero, ma che nel tempo stesso crea, a meno che non ecceda presso taluni in esagerata manìa, voluta anche dal desiderio di enunciare cose nuove ed originali, questo fervore d'indagine, che ora comincia ad essere minato, e a torto, dal dubbio, ha prodotto, produce, produrrà molto di buono.

La conoscenza dell'arte classica è assai più salda e sicura adesso che non fosse pochi anni or sono; non parliamo dei tempi ormai remoti di E. Q. Visconti e neppure di quelli più a noi vicini di E. Brunn. Varie ed incrollabili conquiste della storia dell'arte classica sono state raggiunte ed acquisite, e tutto ciò, se per gran parte si deve all'intensificata e più sapiente ricerca nelle località archeologiche, in parte tuttavia, è doveroso ammetterlo, si devè ai confronti, alle speculazioni, alle ipotesi sul materiale già esistente e noto da vario tempo.

Ora in questo manuale ben poco appare e per pochi monumenti addotti il difficile, intricato e continuo lavorìo dei critici dell'arte classica poichè, data la natura del libro, si è dovuto esporre solo il risultato che è parso il più convincente o il più probabile. E però in questo manuale potrebbero essere rimproverati molti giudizi soggettivi, ma è da considerare che tale rimprovero si dovrebbe estendere ad ogni trattato complessivo dell'arte dell'antichità. Quanto precede sarà sufficiente, si spera, a dimostrare come inevitabile, anzi necessario sia questo soggettivismo, che in una sintesi rapida, come è quella contenuta nel presente manuale, contribuisce a dare un carattere di verosimiglianza, di certezza a ciò che ad altri potrebbe sembrare mera ipotesi o errato giudizio. Ma ad

attenuare tal sorta d'impressione, che potrebbero produrre molte pagine di questo libro nell'animo del critico, si è procurato, laddove la divergenza tra i dotti esiste accentuata su determinate questioni e in determinati giudizi, di accompagnare il parere esposto con frasi o parole, le quali valessero ad accennare che sull'argomento trattato la identità di vedute non ancora è stata raggiunta.

Bologna, Pasqua del 1920.

PERICLE DUCATI.

INDICE

(Alinari)

Fig. 2. — Il cimitero del Dipylon in Atene.

INTRODUZIONE

I periodi e le fasi dell'Arte classica.

Prima d'iniziare il lungo cammino percorso dall'arte classica occorrerà fissarne i termini per quel che concerne e lo spazio e il tempo.

L'arte classica nacque, si sviluppò, fiorì, decadde nei territori a cui si estese la civiltà chiamata appunto classica, dovuta essenzialmente ai popoli ellenici ed italici, ma penetrò talora per alcun tempo in altri luoghi. Da principio è nel bacino dell'Egeo che ha sede questa arte, nelle cui prime manifestazioni non si devono negare i benefici influssi del progredito oriente asiatico ed africano (Egitto). Poi l'arte classica è trapiantata in Italia, nella parte meridionale della penisola ed in Sicilia direttamente con la colonizzazione, nell'Italia centrale, ed in special modo in Etruria, con la venuta dei Tirseni, con la immigrazione di artisti ed artigiani, col commercio. Si espande vieppiù quest'arte dopo le conquiste di Alessandro Magno, introducendosi anche in luoghi

remoti dell'Asia, persino nella penisola indiana, o in luoghi che già erano stati letificati da un'arte millenaria, come in Egitto. E col predominio politico di Roma la espansione dell'arte classica si allarga all'occidente e al settentrione di Europa, ai territori mediterranei dell'Africa.

Si può fissare l'inizio dell'arte classica nei tempi lontanissimi in cui le popolazioni dell'Egeo, con l'uso tuttora di armi e di utensili di pietra, cominciarono, per la benefica luce che si diffondeva dall'oriente, a palesare un'arte rudimentale, ma che già conteneva i germi di un luminoso avvenire. Si risale in tal modo fin verso il principio del terzo millennio avanti l'êra volgare.

Può in realtà recare sorpresa tale termine cronologico, poichè è ben noto come agli albori della civiltà classica si ascrivono i poemi omerici e ben si sa come storicamente sembrano inaugurare la età classica i gravi rivolgimenti etnici, la discesa di nuove stirpi dal settentrione della penisola balcanica in Grecia, discesa i cui ricordi nella leggenda ellenica ci sono conservati nel cosiddetto ritorno degli Eraclidi o meglio nella migrazione dei Dori nel Peloponneso.

Ma prima di questi oscuri ed agitati tempi, che si possono fissare tra il secondo ed il primo millennio avanti l'êra volgare, si era svolta nel bacino dell'Egeo, con centro maggiore ed irradiatore in Creta, una lussureggiante civiltà con eccellenza di manifestazioni artistiche, che con lentezza, a grado a grado, si erano elaborate da quegli umili primordi a cui già sopra si è accennato, lungo il terzo millennio. Ora di tale arte pre-ellenica o cretese-micenea, come di tutta la civiltà in cui essa è compresa, ricordi vivissimi sono appunto nei suddetti poemi omerici, che riflettono adunque, in gran parte, un mondo già tramontato, ormai svanito. Nè si potrebbe in realtà studiare e ben comprendere quanto è cantato nella più veneranda e più celebrata documentazione letteraria della Grecia, senza conoscere i monumenti che testificano questa anteriore, luminosa civiltà. E non solo, ma facendo a meno dello studio di questi monumenti non potremmo spiegarci molti fenomeni che ci si manifestano nell'arte veramente classica, tanto forti sono gli addentellati tra il passato cretese-miceneo e le prime fasi dell'arte novella dei Greci, tanto sono vivi i ricordi in questa arte ellenica primitiva di ciò che si svolse in precedenza. È adunque una necessità per chi si accinge ad apprendere quello che i popoli della civiltà classica espressero nell'arte, risalire molto più in su dell'inizio del primo millennio ed osservare quanto nei secoli antecedenti, sin dalle prime umilissime origini seppero e poterono produrre remote stirpi che abitarono il sacro suolo della Grecia.

La fine poi dell'arte classica può essere fissata quando, prevalendo del tutto nel disciolto impero romano di occidente le violenti, rudi

stirpi del settentrione, vanno sempre più offuscandosi i ricordi del passato o intristendosi l'arte, ormai esaurita, in manifestazioni di carattere barbarico o irrigidendosi nelle formule auliche e ieratiche della lussureggiante, ma convenzionale arte bizantina. E, volendo esprimere una data in questo dissolvimento del mondo classico, sembra opportuno arrestarci all'anno 526, anno della morte di Teodorico, re dei Goti, che nel suo fervido amore per la romanità parve essere non tanto un re barbaro, quanto un imperatore romano, protettore illuminato e sfortunato della ormai morente civiltà. Dopo di lui i torbidi e le lotte portano in Italia alla dissanguante tirannia di Bisanzio con la piena introduzione delle formule bizantine, alla feroce invasione longobarda con l'imbarbarimento vieppiù accentuato degli aspetti di arte figurata.

Naturalmente la lunga serie di secoli compresa tra il 3000 a. C. e il 526 d. C. deve essere divisa in varî periodi, e per alcuni di questi periodi si deve per maggior chiarezza procedere ad una suddivisione in fasi. E nel modo seguente si può proporre di dividere e di suddividere nel suo intiero ciclo l'arte classica:

Periodo primo. — Le origini (3000-2000 a. C.).

Periodo secondo. — L'Arte pre-ellenica o cretese-micenea (2000-1000 a. C.).

Periodo terzo. — L'Arte classica arcaica (1000-450 a. C.):
- *Fase prima o geometrica o del medio-evo ellenico* (1000-700);
- *Fase seconda o jonica* (700-550);
- *Fase terza o jonico-attica* (550-480);
- *Fase quarta o dell'arcaismo maturo* (480-450).

Periodo quarto. — L'età dell'oro dell'Arte classica (450-306 a. C.):
- *Fase prima o fidiaca* (450-430);
- *Fase seconda o di transizione* (430-380);
- *Fase terza o degli artisti Scopa, Prassitele, Lisippo* (380-306).

Periodo quinto. — L'Arte ellenistica (306-50 a. C.).

Periodo sesto. — L'Arte imperiale romana e l'Arte primitiva cristiana (50 a. C.-526 d. C.):
- *Fase prima da Cesare a Traiano* (50 a. C.-117 d. C.);
- *Fase seconda da Adriano alla battaglia sul ponte Milvio* (117-312);
- *Fase terza da Costantino a Teodorico* (312-526).

Periodo primo. — **Le origini** (3000-2000 a. C.).

Dai primi rudimentali prodotti di un'arte infantile di carattere schematico e con ornamentazione geometrica e che è più che sufficiente

alle modeste esigenze di stirpi, le quali conducono una vita primitiva, con scarsi bisogni, si passa man mano a superiori manifestazioni artistiche che preparano la formazione dell'arte cretese. Ed in realtà, se dopo i prodotti neolitici, in cui appaiono forme umane sotto aspetto d'idoletti femminili, questa arte può essere denominata cicladica, perchè a noi nota specialmente dai rinvenimenti nelle isole del mezzo dell'Egeo, da ultimo si può denominare cretese, perchè già assume parecchi di quegli aspetti, che saranno vieppiù fissati e sviluppati nel periodo posteriore.

Periodo secondo. — **L'Arte pre-ellenica o cretese-micenea** (2000-1000 a. C.).

Creta è il maggior focolare di arte, da cui negli ultimi tempi deriva l'arte degli Achei dell'Argolide, che il centro maggiore hanno in Micene. È un'arte lussureggiante, che si può paragonare a quelle coeve della Mesopotamia e della valle del Nilo, palesandosi ad esse superiore per vivacità e potenzialità espressive.

In Creta s'innalzano ampî palazzi principeschi a piani complicati nella loro vastità; nella Grecia propria in età posteriore sono eretti ben muniti castelli racchiudenti le sedi dei dinasti. Manca il tempio come edifizio a sè e spaziose camere a cupola sono le tombe. Splendidamente coltivati sono varî generi di arte figurata, la pittura murale in special modo e la toreutica, ma l'attività degli artisti pre-ellenici si esplica non meno egregiamente nella ceramica a vive tinte con ornati desunti dal mondo vegetale e dalla fauna e dalla flora marina, nella maiolica, negli intagli in avorio e in steatite, nella glittica. Ma manca quasi del tutto l'arte plastica, cioè la scultura a grandi dimensioni.

Gl'influssi esercitati da quest'arte sono ampî assai, al di là dell'ambiente ellenico vero e proprio, in Cipro, in Egitto, in Sicilia. Da ultimo poi la libera, agitata arte pre-ellenica figurata va irrigidendosi in formule schematiche, mentre ricominciano a prevalere i caratteri geometrici della decorazione dei primi tempi del periodo delle origini.

Periodo terzo. — **L'Arte classica arcaica** (1000-450 a. C.).

Fase prima o geometrica o del medio-evo ellenico (1000-700). — L'arte ricomincia l'ascesa sua penosamente con forme primitive geometriche, non solo nella decorazione sua, ma anche nella espressione delle figure umane e bestiali. Ma queste forme geometriche sono regolate e sono subordinate ad un rigido sistema, in cui si palesano già le qualità di armonia e di euritmia proprie del popolo ellenico. Le formule geometriche si diffondono in Italia, che è in piena dipendenza dalla Grecia. Prodotti umili per uso della vita e della morte ed in principal misura vasi dipinti esprime quest'arte del medio-evo ellenico; manca ancora

la grande arte monumentale, ma già si sviluppa nell'architettura il tempio, la casa della divinità, come edifizio a sè. Contemporaneamente la produzione fenicio-cipriota si diffonde per il Mediterraneo con ibridi caratteri desunti dall'oriente e dall'Egitto ed anche dalla Grecia primitiva.

Fase seconda o jonica (700-550). — Si riprendono con grande intensità i contatti benefici tra Grecia ed Egitto e, sotto l'impulso di questa ultima regione, comincia il suo cammino glorioso la plastica ellenica con forme palesanti in massimo grado ingenuità inabile e convenzionale, ma indefesso sforzo nel perfezionamento. Nell'architettura si sviluppa vieppiù la forma templare di ordine dorico di pretta derivazione pre-ellenica, mentre l'influsso esotico, egizio, si manifesta negli edifizi di ordine jonico, e carattere orientalizzante hanno la ceramica e le arti minori. Di tutte le qualità di questa arte figurata e decorativa arcaica, il cui maggiore contributo è dato dalle stirpi joniche, è improntata la produzione artistica degli Etruschi, di destinazione essenzialmente funeraria. Nelle regioni centrali e settentrionali dell'Europa si constata invece il ritardato riflesso di aspetti artistici già tramontati della precedente fase geometrica e del periodo pre-ellenico.

Fase terza o jonico-attica (550-480). — Atene, in cui confluisce l'arte della Jonia, comincia ad essere uno dei centri maggiori e più vivificatori. Nell'architettura prevale sempre l'ordine dorico nel continente e nella Magna Grecia, mentre l'ordine jonico ha diffusione maggiore nelle città elleniche dell'Asia Minore. La statuaria acquista maggiore eleganza e raffinatezza e vi è ardimento nell'affrontare più complicati schemi, specialmente nel rilievo con ampie e mosse scene, spesso di contenuto mitico. Nella produzione ceramica sono preminenti le fabbriche ateniesi; anzi col pieno trionfo della tecnica a pittura a figure rosse su fondo nero, invece della vieta tecnica a figure nere su fondo rosso, si ha il predominio assoluto, quasi esclusivo, delle medesime fabbriche.

I riflessi di questi mutati o progrediti spiriti dell'arte si avvertono lontano dal bacino dell'Egeo, a Cipro e persino nella penisola iberica, ma in principal misura in Etruria, ove, per opera certamente di artisti greci immigrati, si hanno determinati generi di monumenti, estranei alla Grecia, ma in cui le forme elleniche ci appaiono con grande purezza. In Etruria s'inizia lo sviluppo del tempio, che si mantiene di vieto carattere in legno con rivestimento in terracotta. Aspetti di arte più arretrata e più barbarica sono nella pianura del Po e nel Veneto, mentre al di là delle Alpi sono pur sempre i caratteri di forme artistiche, che appartengono ad un lontano passato.

Fase quarta o dell'arcaismo maturo (480-450). — Grandiosità austera costituisce il carattere saliente di questa ultima fase dell'arcaismo nella scultura e nella pittura, quale ci è nota in esclusivo modo dai

prodotti di ceramica attica, in cui è il vivido riflesso della grande arte pittorica di Polignoto di Taso. E si accorda tale severità dell'arte figurata con le linee possenti, solenni dei templi di ordine dorico, il quale pare quasi esclusivamente seguìto in questo trentennio. Ma ardimento maggiore si palesa negli schemi figurati sia della pittura, che è polignotea, sia della plastica, specialmente per opera dello scultore Mirone.

Di carattere più attardato nell'arcaismo della fase precedente appare la produzione artistica vieppiù scarsa della Etruria.

Periodo quarto. — **L'età dell'oro dell'Arte classica** (450-306 a. C.).

Fase prima o fidiaca (450-430). — Fidia ateniese è l'artista sommo che nella pienezza della attività creativa impronta di sè l'arte di questo ventennio, arte grandiosa, ma nel tempo stesso divinamente ideale e serena. E il Partenone è l'edifizio in cui, sia nelle parti e nell'assieme architettonico, sia nella decorazione sua plastica, sia infine nel simulacro che vi era custodito, sembrano riunirsi tutte le qualità peculiari dell'arte in questi anni di suo maggior fulgore. Atene è perciò il centro più importante nei riguardi di qualsiasi manifestazione artistica, ma dopo di questa città dobbiamo menzionare per la plastica l'Argolide, in cui primeggia Policleto, lo scultore bramoso di raggiungere la perfezione delle parti e del tutto nel rendimento del corpo umano. Scarsa ed attardata rimane invece la produzione artistica dell' Etruria.

Fase seconda o di transizione (430-380). — Trionfa l'ordine jonico, che ha la sua migliore esplicazione nell'Attica, e s'inizia lo sviluppo dell'ordine corinzio. E se la corrente fidiaca permane nell'arte figurata principalmente nella produzione del rilievo e, in misura maggiore, nel rilievo funerario attico, tuttavia in Atene stessa rigogliosa è assai una corrente di arte che, e nella plastica e nella pittura, quale a noi può essere nota da vasi dipinti, dimostra una spiccata tendenza alla espressione, sia pure di leziosa maniera, di forme graziose, soavi. La iniziativa e la importanza maggiore nello svolgimento dell'arte rimangono sempre ad Atene, ma nello splendore meno vivido e nella rallentata attività rispetto alla fase anteriore e alla susseguente pare che si riflettano le mutate, intristite condizioni politiche della gloriosa città.

In questa fase si costituiscono varî centri di fabbriche ceramiche nell' Italia meridionale, mentre in Etruria l'arte sembra rinnovarsi con le risvegliate energie nazionali.

Fase terza o degli artisti Scopa, Prassitele, Lisippo (380-306). — È una fase fulgidissima e per la scultura e per la pittura, in cui primeggia Apelle di Colofone. Nell'architettura prevale l'ordine jonico, mentre già si avverte la decadenza del dorico e vieppiù si afferma il corinzio; a schemi esotici si adatta l'architettura ellenica, preannunziando ciò che sarà proprio dell'arte ellenistica. Ma è della scultura che possiamo

procurarci la conoscenza migliore e maggiore, e specialmente dei suoi tre più illustri rappresentanti, il violento, patetico Scopa, l'aggraziato, molle Prassitele, l'agitato, nervoso Lisippo.

Nella ceramica assistiamo ad un rifiorimento effimero e al lento tramonto della produzione attica, mentre vigoreggia quella italiota. Ed in Etruria si seguono le direttive dell'arte della fase precedente, rinvigorite e vivificate da benefici impulsi della Grecia, mentre una civiltà speciale con arte barbarica nel suo schematismo è manifestata dalle popolazioni del centro e dell'occidente dell'Europa nel prevalere delle stirpi celtiche.

Periodo quinto. — **L'Arte ellenistica** (306-50 a. C.).

Sullo smembrato impero di Alessandro Magno sorgono varî regni, e l'arte ellenica si fissa con apparenze talora diverse in varî centri, tra cui primeggiano Alessandria, Pergamo e poi Rodi. Nella remota India gli elementi dell'arte ellenica dànno origine all'arte buddistica, la cui migliore espressione ha tuttavia luogo nella fase prima del susseguente periodo.

Sorgono edifizi grandiosi e riccamente adorni, e sacri e profani, ad abbellire le varie sedi principesche ed in essi prevale l'ordine jonico, mentre si avverte il decadimento dell'ordine dorico. Le città sono ormai costruite secondo piani regolatori con raffinatezza di comodità, con lusso di ornati. Ed i metodi, le norme di questa architettura ellenica si trasportano in Italia, sia nel centro che nel mezzogiorno; la cultura invero di Roma, della città dapprima preminente e poi dominatrice nella penisola, s'imbeve sempre più di ellenismo.

Nell'arte figurata, e specialmente nella scultura, meglio a noi nota, le varie correnti della fase precedente continuano o si fondono insieme, ed i caratteri delle creazioni artistiche dei tempi anteriori vengono più accentuati con ricerca di nuovi effetti, o con enfasi drammatica o con ricercatezza elegante e leziosa. Nell'arte ellenistica figurata sono invero le più diverse espressioni: da opere barocche nella esagerazione patetica si passa ad opere idilliache o in cui sono riprodotti aspetti del mondo animale o vegetale.

La Etruria, pur conservatrice all'estremo nell'architettura lignea a rivestimento di terracotta, riflette nella sua produzione di arte provinciale e che spesso non si solleva dalla goffaggine e dalla mediocrità, i forti influssi dell'ellenismo, e l'arte etrusca decade o si trasforma confondendosi con la produzione ormai romana.

Periodo sesto. — **L'Arte imperiale romana e l'Arte primitiva cristiana** (50 a. C. - 526 d. C.).

Fase prima da Cesare a Traiano (50 a. C.-117 d. C.). — Roma diventa il centro principale di arte con l'assunzione sua a capitale del vastissimo

impero e l'arte ellenistica si pone al servizio della possente dominatrice. Perdurando tuttora i generi già rappresentati nel periodo precedente e riprendendosi con la scuola neo-attica di scultura i temi già trattati dall'arte ellenica, noi vediamo e nell'architettura e nelle arti figurate un indirizzo nuovo di carattere essenzialmente romano, sia nelle costruzioni di pubblica utilità, sia nei monumenti commemorativi di azioni civili e militari. La glorificazione di Roma nei prodotti artistici culmina sotto Augusto e sotto Traiano; sono i tempi migliori e di maggior grandezza dell'impero e nelle varie provincie si esplica febbrile l'attività degli architetti e degli artisti, coi medesimi intenti che si osservano seguìti nella capitale e nella penisola italica.

Comincia intanto, da umili origini nelle oscure catacombe, la nuova religione di Cristo ad esprimere la sua fede ardente con le forme e con gli aspetti di un'arte che rientra nel patrimonio del classicismo. Vi è contrasto tra l'orgoglio e la pompa dell'arte ufficiale dell'impero e la umiltà dell'arte della nuova religione; ma sulla prima incombe un decadimento non lontano; alla seconda è riserbato un fulgido trionfo.

Fase seconda da Adriano alla battaglia sul ponte Milvio (117-312). — Con Adriano si ha un'arte eclettica precorritrice degli aspetti della produzione artistica sotto gli Antonini ed i Severi, che si può a diritto denominare barocca. Nell'architettura ritornano ad influire correnti ellenistiche, che si palesano nella colossalità delle dimensioni, nella esagerazione di ricchezza decorativa, talora con caratteri di bizzarria e di capriccio. Pure nell'arte figurata, specialmente nella scultura, vi è un ricollegamento con l'ellenismo, in principale modo coi tipi di arte patetica delle scuole di Pergamo e di Rodi, e per il raggiungimento di facili effetti si trascura la esecuzione che diventa sempre più sciatta. E l'influsso dell'oriente si avverte sempre più forte alla fine della fase con le costruzioni di Diocleziano.

Nel frattempo le manifestazioni artistiche dei cristiani rimangono modeste nel loro fervore mistico, mentre invece larga diffusione, anche con le opere figurate, è riserbata ai culti orientali, specialmente a quello del dio Mitra.

Fase terza da Costantino a Teodorico (312-526). — È il trionfo del cristianesimo alla piena luce del sole. L'arte aulica, di contenuto civile e militare, decade ed in modo miserevole sin dai primi inizî di questa fase; rimane invece dapprima in grande floridezza l'architettura di carattere colossale. Tra le varie arti figurative il decadimento più accentuato si constata nella plastica, che diventa sempre più lagrimevole espressione d'impotenza. Gode invece di grande favore il musaico, e l'arte musiva in servizio della nuova religione, per l'adornamento policromo ed aureo delle pareti e delle vôlte degli edifizi sacri delle basiliche e delle rotonde, assurge talora a somma altezza. Ma anche in

altri generi artistici, cioè nell'intaglio dell'avorio e del legno, la nuova religione sa trovare nel fervore della propria fede la forza per rallentare la fatale discesa dell'arte classica. Ma in seguito anche le forme delle immagini cristiane divengono torpide e spettrali sotto l'afflato sempre più incombente della morte.

Nei primi tempi della fase si avverte già il distacco dell'oriente con Costantinopoli dall'occidente con Roma. E nell'oriente già si costituisce un'arte nuova, la bizantina; nell'occidente a Roma succede come centro maggiore Ravenna e si compie il ciclo lungo e glorioso dell'arte classica.

(Ist. arch. germ.)

Fig. 3. — La pianura dello Scamandro e la collina di Hissarlik.

PERIODO PRIMO

Le origini (3000-2000 a. C.).

Primi rudimenti di arte nella civiltà neolitica. — Le origini dell'arte nelle regioni in cui fiorì la cultura denominata classica, sono assai modeste, assai umili. Le primitive popolazioni delle due penisole, ellenica ed italica, e delle isole circonvicine selvaggiamente conducendo una grama esistenza, dapprima, e ciò si avverte negli albori di vita di tutto il genere umano, usarono armi ed utensili di pietra, e nel lungo periodo, detto neolitico, in cui questi oggetti di pietra furono lavorati e levigati, talora con mirabile virtuosità tecnica, si ebbe una rudimentale arte decorativa applicata al rozzo vasellame, ai rozzi arnesi di uso domestico. Si esplicò altresì questa attività dei neolitici ad esprimere, ma non dappertutto, plasticamente e in modo assai rudimentale la figura umana.

Nel bacino dell'Egeo la cultura neolitica ebbe una durata minore assai che nella regione italiana; a ciò dovettero contribuire, oltre che ragioni etniche, i diuturni e forti contatti con le più vicine popolazioni dell'oriente asiatico e del mezzogiorno africano (valle del Nilo), nelle

quali si erano sviluppati ben presto aspetti di cultura, e però anche di arte, di indole e di carattere assai superiori. Ma, come nella regione italiana alcune genti privilegiate, per esempio quelle della Sicilia orientale, meglio poterono avvantaggiarsi dei progressi civili, e però artistici, dell'oriente e però prima delle altre genti ebbero manifestazioni di vita e di arte un po' meno rudimentali, mentre altrove, in alcuni luoghi impervî della penisola, si seguitò a vivere sino a tempi storici inoltrati in modo meschino e primitivo, pur sempre coi caratteri della civiltà neolitica, così nel bacino dell'Egeo alcune terre progredirono assai più rispetto ad altre, onde, mentre già nelle isole, e specialmente in Creta, già fioriva lussureggiante una civiltà sfarzosa e l'arte perveniva ad altezze relativamente assai alte, nella Grecia continentale, e in special modo in Tessaglia, la vita assumeva un aspetto assai più semplice e le forme dell'arte erano tuttora infantili e di carattere essenzialmente ornamentale.

Si prenderanno ora in breve esame alcune testimonianze di questa arte neolitica, appartenenti a varie località del mondo classico e però di tempi diversi. Per la regione ellenica valgano i rinvenimenti cretesi (Cnosso e Festo) e tessalici (Zerelia); per la regione italica i rinvenimenti siciliani (Stentinello presso Siracusa, Villafrati nel Palermitano) e dell'Italia settentrionale (provincia di Reggio). Sono tutti rinvenimenti di abitazioni umane: capanne, recinti fortificati, caverne; si aggiunga che la conoscenza di questa età neolitica ci è data anche dalle tombe, che ci testificano un culto vero e proprio dei morti, sepolti in posizione rattrappita, ripiegata, posizione che viene mantenuta anche nel periodo di transizione del rame (periodo eneolitico).

L'arte delle origini a Creta. — A Creta sotto gli strati delle magnifiche sedi principesche del periodo pre-ellenico a Cnosso e a Festo, si sono trovate stratificazioni archeologiche pertinenti alla età neolitica. Esse hanno fornito importante materiale fittile (frammenti di vasi, fusaiole, idoli), litico (ascie e martelli di giadeite, di ematite, di serpentino; coltelli di ossidiana; idoli di marmo), di osso (varî utensili). È presso a poco il materiale consimile a quello che si rinviene negli strati preistorici dell'età neolitica di diversissime regioni del mondo antico, sia europeo che asiatico ed africano. Ma di tutto questo materiale ciò che qui esclusivamente ci interessa, dovendosi tracciare un quadro non già della civiltà, ma dell'arte nei paesi classici, sono le prime espressioni, i primi tentativi di quest'arte, quali possiamo osservare nella decorazione dei vasi e nella esecuzione degli idoletti. E sarà sufficiente dirigere l'attenzione nostra ai rinvenimenti di Cnosso.

Quivi, nella corte occidentale del palazzo principesco, di cui sarà cenno più innanzi, una trincea scavata dagli esploratori del palazzo per ben dodici metri di profondità fece apparire le varie sovrapposizioni

di civiltà o di fasi di una medesima cultura, dal lontanissimo tempo, non calcolabile con sicurezza, in cui il terreno di Cnosso fu abitato per la prima volta dall'uomo, sino alla erezione dell'ultimo palazzo pre-ellenico (circa 1500 a. C.). Alla profondità di cinque metri scompaiono gli oggetti metallici; i sette metri più profondi, sino al suolo vergine, testificano per la durata di molti secoli l'esistenza di povera gente che usava armi ed utensili di semplice pietra. I frammenti di vasi fittili (1) si trovarono negli strati più alti di questa lunghissima età neolitica cretese; di terra nerastra male cotta, lavorati a mano e con la mano levigati alla superficie, hanno una decorazione di carattere geometrico primitivo (fig. 4). Tale decorazione è incisa nell'argilla ancor

(da Dussaud)

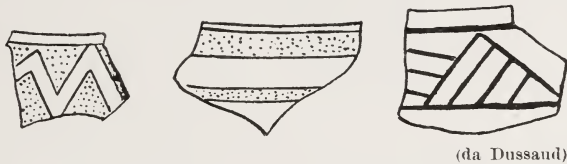



Fig. 4. — Frammenti fittili neolitici da Cnosso.

cruda e le incisioni sono riempite di materia bianca; sono talora anche leggieri rilievi espressi con le unghie ovvero con una stecca. Linee rette, a zig-zag, fascette riempite di punti bianchi, angoli e triangoli con puntini o lineette interne, reticolati, linee ondulate e perfino meandri semplici costituiscono il repertorio di questa arte decorativa, di carattere geometrico, ma che non è, nè potrebbe essere un sistema ben ponderato di ornamentazione, come vedremo invece apparire nella fase di arte delle seconde origini o fase geometrica ellenica.

Gli idoletti marmorei e fittili (2) sono di uno schematismo estremo ed assai rude (fig. 5); rappresentano essi la divinità sotto forma umana femminile e sono perciò importanti, non solo dal punto di vista artistico, come rudimentali tentativi di effigiare plasticamente la figura umana, ma anche dal punto di vista religioso. Vedremo come nel periodo pre-ellenico la divinità appare raramente sotto forma umana, ma come essa sia simboleggiata per lo più sotto aspetto inanimato o di pilastro o di colonna o di semplice pietra; ma non dobbiamo supporre che esclusiva fosse presso queste genti selvaggie della così remota età neolitica la concezione della divinità sotto forma umana, poichè potevano coesistere anche i concetti di divinità in forma di animale o di oggetto inanimato. Questi piccoli idoli corrispondono infine a quelli

(1-2) Candia, Museo.

più evoluti di forma umana e di forma bestiale in argilla, in pietra, in avorio, in piombo degli strati egizî pre-dinastici.

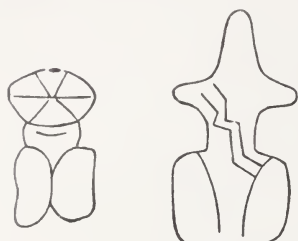
È ovvio credere che i neolitici di Creta abitassero come i rappresentanti del medesimo stadio di cultura di svariatissime regioni, in semplici capanne di terra o di frasche oppure in grotte (es. la caverna di Miamù nella Messarà); ma a Magasà (presso Palecastro) si sono rinvenuti, attribuibili a questi incunaboli di arte, residui di abitazioni costruite con pietre.

(da Dussaud)

Fig. 5. — Idoletti primitivi da Cnosso.

L'arte delle origini in Tessaglia. — Il neolitico nella Tessaglia dura assai più a lungo ed ha caratteri diversi da quello cretese. Specialmente a Zerelia si è potuto seguire nelle varie stratificazioni l'evolversi di una civiltà primitiva dalla prima metà del terzo millennio sino agli ultimi tempi della civiltà pre-ellenica. Nello strato più profondo la ceramica (1) è di due generi: o è monocroma rossa a sottili pareti oppure è ricoperta di un colore bianco o giallo-roseo, su cui sono dipinti dei disegni in rosso o rosso-bruno lucido. Ed è a questa stratificazione che appartengono le statuette femminili steatopigiche; si può addurre un esemplare in marmo (2) (fig. 6). Rappresenta esso un tipo che, per la esageratissima accentuazione delle parti molli del corpo, si distacca dal tipo di donna ignuda offerto prima dalle forme rozzamente stilizzate di Cnosso e poi dagli idoli marmorei delle Cicladi. È invece il tipo di donna steatopige, che ci è noto da esemplari di provenienze diversissime e di diversissime età, da strati ritenuti paleolitici della Francia del sud-ovest (Brassempouy) e della Liguria (grotte dei Balzi Rossi) allo strato di civiltà cristiana di Adulis in Abissinia. Per il mondo mediterraneo notiamo le provenienze di Festo (Creta), di Egina, di Sparta, di cui qui riproduciamo (fig. 7) un esemplare completo in calcare bianco (3), di Malta; in Egitto poi si hanno esempi di statuette steatopigiche degli strati pre-dinastici sino alla dinastia XVIII. Considerando che nei tempi meno remoti il tipo di donna steatopige si rinviene in territori africani e sparisce invece dal bacino mediterraneo, pare ragionevole seguire le idee di coloro che vedono in queste figurine singolari la documentazione di una razza primitiva, che dal bacino del Mediterraneo si sarebbe in seguito ristretta in Africa.

(1) Volo, Museo.
(2) Cambridge, Museo Fitzwilliam.
(3) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

L'arte delle origini in Sicilia. — La ceramica neolitica di Cnosso dimostra analogia vivissima con quella (fig. 8) proveniente dalla tipica stazione di Stentinello presso Siracusa (1), villaggio primitivo circondato da fossato e da rudimentale muraglia rincalzata da un aggere. Disegni regolari e monotoni sono graffiti a linee fittissime riempite di materia bianca; malgrado le variazioni dovute ai tempi e ai luoghi, pur tuttavia dobbiamo riconoscere alla ceramica di Cnosso e a quella di Stentinello, cioè delle due grandi isole mediterranee di Creta e di Sicilia, una comune origine e tale origine è da ricercarsi nell'Egitto e, in generale, nel continente africano. Rappresenta questa decorazione eminentemente lineare, geometrica una corrente affluita dal mezzogiorno

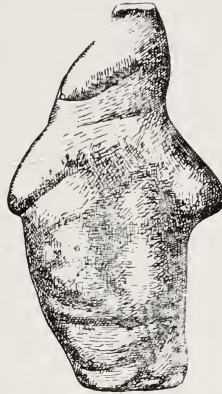



Fig. 6. — Statuetta di donna steatopige della Tessaglia (cm. 11).

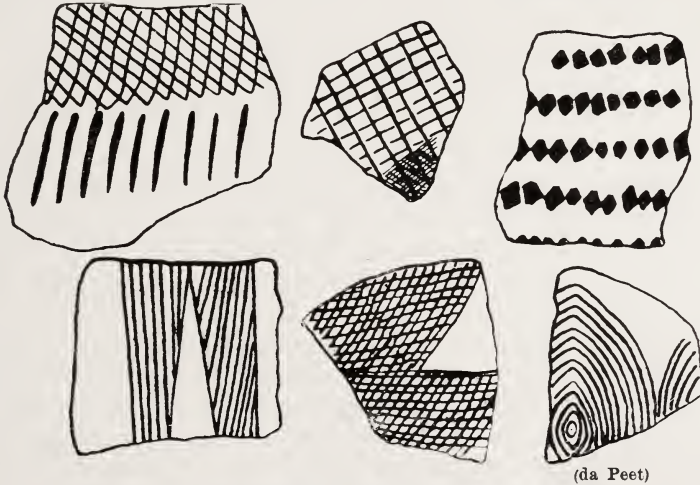
Fig. 7. — Statuetta di donna steatopige da Sparta (cm. 15).

(da Peet)

Fig. 8. — Frammenti fittili neolitici da Stentinello (Siracusa).

e che si espande per tutta l'Europa e che è in deciso contrasto con la corrente di arte settentrionale che parecchi secoli prima, nel

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico.

paleolitico tardo, aveva in special modo signoreggiato nella regione francese e nei Pirenei con caratteri mirabilmente naturalistici nella espressione di animali e di piante. Ora tutto si riduce, invece, a decorazione lineare, in cui tuttavia si avverte cosciente e volitivo senso della misura contrastante con gli impulsi, coi capricci incoscienti dei ben più vetusti artisti della civiltà paleolitica.

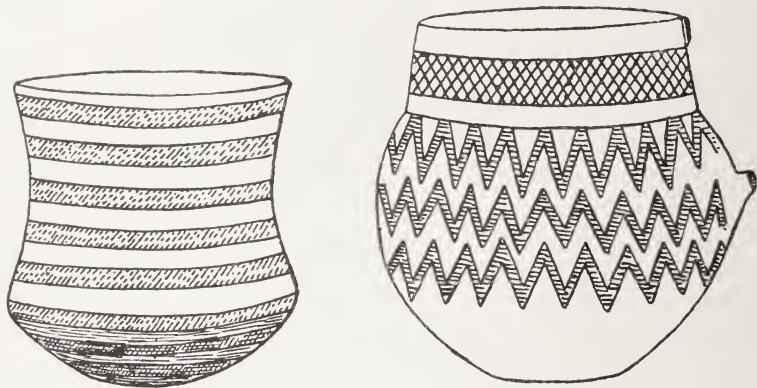
Anche nella regione italica, come a Creta, i neolitici abitavano non solo in capanne, ma anche in grotte: dalle tre grotte di Villafrati a

(da Peet)

Fig. 9. — Bicchiere a campana (cm. 8) e vaso inciso (cm. 9,6) neolitici da Villafrati (Palermo).

sud di Palermo sono usciti interessanti documenti (1) della umile vita dei primitivi neolitici, e cacciatori e pastori. La ceramica da loro usata (fig. 9) presenta caratteri seriori rispetto a quella di Cnosso e di Stentinello ed ha piena comunanza con quella degli strati neolitici del continente europeo. Ormai prevale il sistema di fascie alternate, liscie e graffite, o orizzontali o a zig-zag.

Il cosiddetto bicchiere a campana ci fornisce un bell'esempio della continuità di un tipo di vaso attraverso tutta la Europa; poichè esso, senza variazione di forma e con analogia di ornati, si estende da sud a nord e si ritrova negli strati neolitici e d'Italia e della penisola iberica e della Francia e della regione germanica e della Boemia e, più in su, della Inghilterra, della Danimarca, della penisola scandinava. Ma in questo cammino di propagazione dovette trascorrere lunghissima serie di anni, perchè lo strato di Villafrati in Sicilia è ben più antico delle

(1) Palermo, Museo Nazionale.

cosiddette camere dei giganti in Danimarca, ove appunto si rinviene il suddetto tipo di vaso.

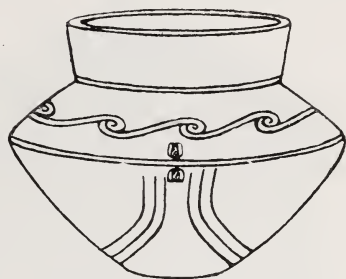
L'arte delle origini nell'Italia settentrionale. — Infine del materiale neolitico dei villaggi del Reggiano a capanne, in parte sotterranee, ci interessa, per lo studio dei motivi ornamentali, un vaso (fig. 10) del solito tipo neolitico, cioè di forma biconica schiacciata con alto collo verticale (1). In esso, sulle spalle è graffito un ornato che si può considerare come un tentativo di rendimento di spirale corrente. Ed in questo ornato è arduo riconoscere un influsso dell'oriente, dell'Egeo; non forse tal'ornamentazione venne senza preconcetti, in modo spontaneo alla mente dell'umile vasaio?

(da Peet)

Fig. 10. — Vaso neolitico da fondo di capanne del Reggiano (cm. 20).

L'arte nella civiltà cicladica. — Nelle isole del mare Egeo, e principalmente nelle Cicladi, si svolse una fase di civiltà che corrisponde alla età eneolitica o età in cui, accanto a strumenti di pietra, si cominciò ad usare anche strumenti di rame. Questa fase di civiltà ha assunto il nome di cicladica; in special modo i sepolcreti di varie isole, di Sira, di Sifno, di Oliaro, di Paro, di Nasso, di Amorgo, di Sikinos, della Eubea, gli strati inferiori di Filacopi a Milo (villaggio e prima città di Filacopi) hanno dato gli oggetti peculiari di questa fase di civiltà. Le tombe sono di due forme: le più antiche quadrangolari rivestite di lastre marmoree; le più recenti (a Sira, necropoli di Chalandrianà) di pianta ellittica con porta che è preceduta da un vestibolo (fig. 11). Ed in queste ultime tombe sembra di dover riconoscere il tipo primitivo, dal quale si sarebbe sviluppato il tipo di tomba a cupola, che vedremo raggiungere la perfezione sua nel cosiddetto tesoro di Atreo a Micene nel periodo successivo di arte. E il rito funebre di seppellimento continua pur sempre ad essere quello della inumazione rannicchiata.

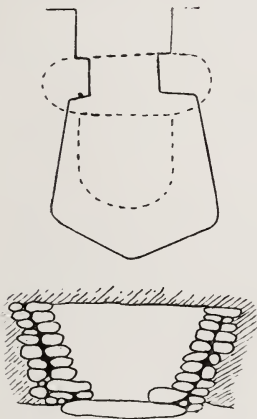



Fig. 11. — Pianta e spaccato di tomba neolitica di Sira (Egeo).

Tra il materiale adunato attorno al cadavere nelle tombe risaltano, come patrimonio peculiare di questa civiltà cicladica, i vasi in pietra

(1) Reggio Emilia, Museo Civico Chierici.

o nel nobile marmo. di cui sì ricche sono le isole dell'arcipelago Egeo, i vasi di argilla a forma di tegame (Sira, Sikinos, Eubea) ed i cosiddetti idoli marmorei. Si nota inoltre che frequentissime sono le lame o di pugnale o di coltello o di rasoio e le punte di freccie in ossidiana, in quella vitrea pietra vulcanica verde-nerastra, di cui ampì sedimenti sono nell'isola di Milo, dove se ne faceva estrazione e d'onde veniva asportata fin da tempi antichissimi specialmente dai Cretesi industri.

(da *Ath. Mitt.*)

Fig. 12. — Pisside da Amorgo.

Tra i vasi in pietra eccitano la nostra curiosità specialmente le *pyxides* o scatole a forma cilindrica con quattro pieducci e con tetto a cono, sicchè la loro sagoma ci si palesa come un modello delle dimore di queste antiche popolazioni dell'Egeo, delle loro capanne circolari od ellittiche. Nello esemplare di Amorgo (1) (fig. 12), come in altri, vi è la decorazione a spirali, decorazione che signoreggia pure nei cosiddetti vasi a tegame, il cui uso è tuttora incerto. In un esemplare di Sira (2) (fig. 13), tra le spirali incise che riempiono l'interno del vaso, sono le assai schematiche forme di un pesce e di una nave, uno dei primi documenti di riproduzione del mondo marino, in cui vedremo eccellere di tanto nella fase di somma floridezza l'arte di Creta.

I cosiddetti idoli che di vario materiale (pietra, terracotta, osso, piombo) si rinvengono negli strati eneolitici di tutto il bacino dell'Egeo, sono nella civiltà delle Cicladi tagliati in quello stesso nobile marmo, da cui usciranno, dopo molti secoli, tante sublimi creazioni del genio artistico dei Greci. Varia assai l'altezza di questi idoli (fig. 14), da pochi centimetri sino a cm. 145 raggiunti da un esemplare, forse di Amorgo (3). E quasi sempre è rappresentata la figura femminile ignuda, con accentuazione degli organi sessuali e con le braccia ripiegate per lo più sotto il seno. E vi è differenza di schematizzazione in questi idoli, poichè, se alcuni sono del tutto informi e rassomigliano alla sagoma di un violino, altri palesano ben distinte le varie parti del corpo nelle divisioni principali (4). Vi è divergenza di giudizi sul significato di queste figurine

(1. 2. 3. 4) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

marmoree, depositate accanto al morto, come nelle tombe egizie, in cui, vicino alla mummia, erano collocati gli idoletti chiamati *oushebti*. Secondo alcuni gli idoli sarebbero divinità tutelari della tomba; secondo altri sarebbero nella tomba la sostituzione simbolica della persona vivente, perchè anche nell'al di là potesse il defunto godere delle gioie della vita. Invero la permanenza della figura femminile ignuda nel

(da *Eph. Arch.*)

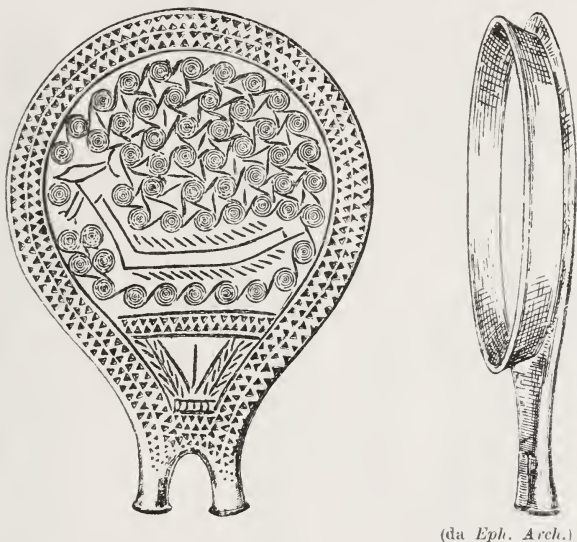



Fig. 13. — Vaso con incisioni da Sira (cm. 25).

periodo di arte pre-ellenica e la sua destinazione funeraria (es. le laminette auree di Micene) inducono a credere che realmente in questi idoli si sia alluso ad una dea, simboleggiante le eterne forze generatrici della natura. Sarebbero già in questi idoli i concetti della Afrodite classica, per cui tutto nasce, si sviluppa e palpita di amore e sulla terra e sul mare. E forse dobbiamo attribuire l'origine di tale tipo di idolo all'Asia, ove esso è esteso assai.

Ma, accanto a queste forme femminili ignude, le tombe cicladiche hanno dato altri tipi di figure: menziono il suonatore di lira seduto su trono (1) (fig. 15), curiosissimo per il suo aspetto di bambinesco abbozzo, in cui la testa specialmente è priva di ogni carattere organico.

L'arte nella civiltà eneolitica cretese. — La impronta della civiltà cicladica è innegabile nella fase eneolitica di Creta; questa fase nella

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

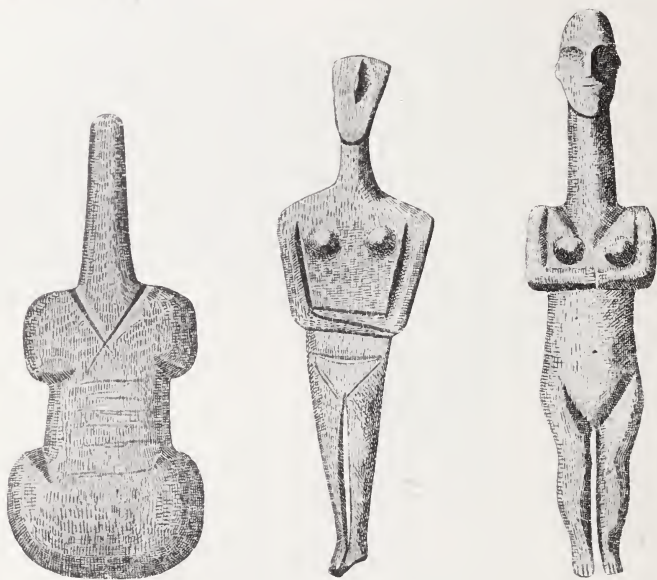
grande isola civilizzatrice dell'Egeo perviene sino al 2200 circa, essendo contemporanea a un dipresso delle dinastie egiziane III-X (2900-2160); sono qui tutt'altro che rare le prime armi di rame che hanno la forma di corti pugnali a triangolo. È specialmente dai rinvenimenti della parte orientale dell'isola (isolotti di Mochlos e di Psira; Gurnià e Vasilikì nella baia di Mirabello) e della Messarà (tombe a cupola di H. Triada, di Siva, di Kumasa, deposito di H. Onuphrios) che ci è resa nota questa

(da *Eph. Arch.*)

Fig. 14. — Idoletti marmorei cicladici.

prima fioritura di arte cretese, la quale, pur avendo molti elementi comuni con le Cicladi, ci si palesa ormai sì superiore, sì possente per l'ampiezza delle tombe, sì ricca per l'abbondanza dei corredi funebri, che dobbiamo riconoscere in Creta, in questo periodo delle origini, una elaborazione lenta, ma energica e continua che darà, già al finire del periodo stesso, la superiorità indiscussa all'isola del mitico Minosse e la renderà il centro di irradiazione di ogni movimento di cultura nel Mediterraneo. Al confronto di ciò che i luoghi suddetti hanno ridato alla luce, meglio risaltano la meschinità e la povertà relative dei contemporanei strati archeologici dell'Egeo.

La più insigne delle tombe a cupola, ben superiore alle piccole tombe di Sira, è quella di H. Triada, che deve poi essere annoverata tra le più antiche. Si rinvenne della tomba solo il basamento circolare, di 9 m. di diametro, di pietre rozze su cui si elevava la cupola, certa-

mente formata di tronchi, di rami legati insieme con argilla (*tholos*). La *tholos* era preceduta da un corridoio (*dromos*) col quale comunicavano 12 piccole celle, che, al pari della *tholos*, erano ricolme di scheletri ammassati coi loro corredi funebri (1) (vasi in marmo, in steatite, in granito, in argilla; figurine; conchiglie; sigilli di terracotta, di avorio, di osso, di steatite; lame di ossidiana e di rame). Le figurine in steatite ed in alabastro si avvicinano a quelle egizie in aspetto di mummia e si allontanano da quelle tipiche cicladiche. Solo approssimativamente si è potuto constatare il numero dei cadaveri: circa 200 nella *tholos* e più di 50 nelle cellette. È manifesto che qui si era seguìto il rito del seppellimento secondario, cioè dello scheletro preventivamente disseccato, rito che ci è conosciuto da altre necropoli coeve di Creta, in special modo da quella di Mochlos, rito che si è conservato a lungo in alcune località del Mediterraneo e, sino ai tempi moderni, nell'isola di Lesbo.

Fig. 15. — Statuetta marmorea cicladica (cm. 21,2).

Singolarmente ricche erano le tombe dell'isoletta di Mochlos (2), da cui son usciti circa 150 ornati di oro, senza contare le perle auree, che costituivano delle collane (fig. 16). Sono per lo più sottili laminette ritagliate e decorate sia a sbalzo, sia, e più spesso, a granulazione. E quasi si è indotti a riconoscere in queste laminette i lontani prototipi delle lussureggianti lamine auree. che ricoprivano i cadaveri del cimitero principesco dentro la cerchia delle mura di Micene. La decorazione delle laminette di Mochlos è essenzialmente di carattere geometrico: ora sono rudi, infantili figure di quadrupedi (cani) affrontati; ora sono rappresentati due occhi con significato di talismano contro le malvagie influenze; ora sono losanghe e crocette. Da un solo pezzo di metallo sono tratte delle spille, la cui capocchia è a forma di fiore con petali aperti.

Oltre agli ori, le tombe di Mochlos hanno dato una bella congerie, circa 130 esemplari, di vasi in pietre diverse (marmo, granito, steatite, alabastro); manifestamente i primitivi Cretesi appresero tale tecnica

(1-2) Candia, Museo.

dall'Egitto; ma le forme dei vasi dimostrano originalità e quasi sempre denotano piena indipendenza dai modelli egiziani. Tale tecnica poi permane; ma in questo periodo delle origini gli artisti elaborano forme, che ben si addicono al materiale usato; nel periodo posteriore invece è chiara

(da Dussaud)

Fig. 16. — Laminette ed ornati aurei da Mochlos.

in questi vasi di pietra la traduzione da forme metalliche. Bellissimi effetti pittorici si raggiungono con questi vasi dai colori vivaci, con non meno vivaci venature di verde, di giallo, di rosso, e, come è stato notato, la audace policromia delle ceramiche del periodo posteriore deve considerarsi come una derivazione da questi modelli in pietre sì varie e variegate.

Ma la maestria di questi artisti primitivi si esplica anche nello esprimere plasticamente forme animalesche. Su di un coperchio di vaso di steatite (fig. 17) è scolpito come ansa un cane accovacciato di forme snelle, di una razza che tuttora si riscontra nell'isola di Creta. Nelle forme di una rigidezza inabile vi è un fresco e vero senso della natura e l'atteggiamento della bestia è veramente vivace.

(da Dussaud)

Fig. 17. — Coperchio di vaso di steatite da Mochlos (cm. 11).

Nella ceramica dipinta si nota già l'uso del tornio e della vernice, sicchè maggiore armonia acquistano le forme dei vasi, maggior splendore raggiunge la decorazione dipinta. O sul fondo chiaro si dipinge in nero, oppure sul fondo lucente della nera vernice sono condotti in bianco degli ornati, tra cui ben presto prevale quello della spirale, prima semplice, poi ricorrente. E peculiari sono le forme di tazze a orlatura ristretta, con ansa verticale e con lungo, anzi lunghissimo beccuccio, in cui è imitato il becco degli uccelli e tale imitazione è aumentata dalla espressione di due globetti laterali rappresentanti gli occhi. Esempio perspicuo è il presente che proviene da Vasilikì (1) (fig. 18).

Fig. 18. — Tazza con beccuccio da Vasilikì (Creta).

L'arte cretese negli ultimi tempi del periodo delle origini. — Negli ultimi tempi (2200-2000 circa) la civiltà di Creta assume un aspetto ancor più evoluto, sicchè può con tutta certezza essere designata come civiltà del bronzo. E nella ceramica si inizia la decorazione policroma, che al principio del periodo successivo di arte assurgerà ai trionfi della ceramica detta di Kamares. Ora, sul fondo di vernice nerastra lucente si usa una decorazione geometrica angolare e spiraliforme coi colori bianco, arancio, vermiglio.

(1) Candia, Museo.

È specialmente insigne questa fase di arte cretese per le terrecotte di Petsofà presso Palecastro (1) e per la casa ovale di Chamezi-Sitia.

Fig. 19. — Statuetta maschile da Petsofà (Creta).

Le terrecotte appartengono ad un rustico santuario, poichè sono di carattere votivo figure maschili e femminili, membra e parti del corpo umano, animali diversi), deposte in onore di una divinità precorritrice dell'ellenico Asclepio, come ringraziamento di guarigioni ottenute. Vi è nelle figurine di Petsofà un grado di sviluppo di arte più pronunciato che nelle figurine cicladiche; con facilità e con esatto senso delle proporzioni questi vetusti coroplasti cretesi esprimevano, sia pure in modo sommario, il corpo umano. E le particolarità del costume cretese sono già fissate in queste statuette che hanno una policromia analoga a quella dei vasi coevi: pittura rossa e bianca sul fondo dell'argilla per le carni, sul fondo nero per i vestiti. L'uomo (fig. 19) con gesto di adorazione, dato dalle braccia ripiegate al seno, ha solo alla cintura un semplice panno ricoprente le parti vergognose, ai piedi sono stivali a punta simili a quelli che indossano tuttora i contadini cretesi; un pugnale a corta lama triangolare, simile a quelli di rame rinvenuti frequentemente nelle tombe, è attaccato alla cintura. La donna, come appare dalla ricostruzione qui riprodotta (fig. 20), indossa l'abito stretto alla cintura con sottana campanulata, con larghissima apertura sul petto e col cappello a punta, forse di paglia, in testa. Ma sul costume femminile si ritornerà più innanzi, a proposito delle maioliche e dei dipinti del palazzo di Cnosso.

(da *Eph. Arch.*)

Fig. 20. — Statuetta femminile da Petsofà (Creta) ricostruita (cm. 18,5).

Una forma di transizione tra la capanna ed il palazzo, quale ci apparirà in Cnosso e a Festo, ci è offerta da un curioso monumento scoperto a Chamezi-Sitia, che deve essere collocato negli ultimi tempi di questo periodo delle origini (fig. 21). È una casa a piano ellittico (m. 14 per m. 22,50) con cortile interno da cui prendono luce i varî ambienti all'intorno; si avverte accanto al mantenimento della tradizione del passato nella forma ovaleggiante propria

(1) Candia, Museo.

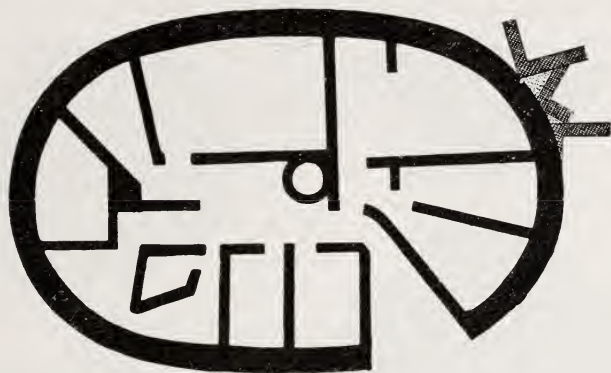
della capanna, la tendenza a rendere complessa la pianta dell'edifizio con la ripartizione in varî ambienti. L'innalzamento dei primi palazzi cretesi deve essere di poco posteriore a questa casa ovale di Chamezi; per alcuni dotti anzi, questa casa, pur essendo di tipo più antico, sarebbe posteriore ai palazzi; certo è che la forma ellittica di edifizio va in disuso nell'isola, mentre dura più a lungo nel continente (per es. ad

(da *Eph. Arch.*)

Fig. 21. — Pianta di casa scoperta a Chamezi-Sitia (Creta).

Orcomeno) e mentre altrove (per esempio. ad Olimpia e a Thermos nella Etolia) sono case rettangolari con absidi rotonde, da cui pare che derivi la forma di edifizio ellenico, nota a noi dal *bouleuterion* di Olimpia del secolo VI.

La civiltà tessalica a Dimini e a Sesklo. — L'influsso della civiltà cicladica e anche cretese è avvertibile negli strati di civiltà della Tessaglia, nota a noi in special modo dagli scavi di Dimini e di Sesklo (1). Tale influsso si è indotti a riconoscere nell'uso del marmo, nel quale sono scolpiti alcuni degli idoli tessalici, e nell'uso della policromia nei vasi fittili. Ma la natura della decorazione ceramica con caratteri sì diversi, attardati rispetto alla coeva produzione ceramica delle isole dell'Egeo, ci persuade invece a ritenere che in questa civiltà tessalica tuttora, a quanto pare, neolitica, esistessero elementi locali di derivazione settentrionale e che invero questa civiltà vada a riallacciarsi in gran parte con la cultura dei paesi danubiani.

Dimini e Sesklo erano due vere cittadelle preistoriche, ricinte di mura rozzamente costruite di lastre di pietra sovrapposte; a Dimini le abitazioni di forma rettangolare hanno divisioni interne, sicchè richiamano le costruzioni della cittadella di Hissarlik (strato II), di cui tra

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

breve sarà cenno: di più semplice forma è invece la casa a Sesklo, pur sempre quadrangolare. I vasi (fig. 22) (ciotole, orci, ecc.) hanno una decorazione vivacissima a colori (bianco su rosso, nero su bianco, bruno su giallo, ecc.): zig-zag, fascie con lineette, scacchiera, meandro e vi è già la spirale ormai sviluppata, forse introdotta dal mare Egeo.

Questa civiltà tessalica, probabilmente, pel tempo si addentra anche nel periodo posteriore di arte; al di sopra degli strati che l'hanno resa

(da Tsuntas)

Fig. 22. — Vasi da Sesklo (*a* - diam. cm. 35) e da Dimini (*b* - alt. cm. 25,5; *c* - alt. cm. 10,2) in Tessaglia.

a noi nota vi è una nuova cultura testificata da ceramica assai più rozza e non dipinta, cultura che perviene, come è provato dai rinvenimenti, sino ai tempi della massima espansione della civiltà pre-ellenica di Creta e dell'Argolide, cultura infine che è forse la espressione di nuove popolazioni ancora più rudi discese dal settentrione.

Gli scavi di Hissarlik ed il secondo strato archeologico di Hissarlik. — La collina di Hissarlik, su cui sorse la Ilio fatale di Priamo, immortalata dal canto di Omero, si innalza nella Troade, sporgendo sul piano vicino all'Ellesponto ed all'Egeo per una trentina di metri. Ivi si rintracciarono le testimonianze, i documenti di continuata dimora forse dalla remota età neolitica all'inoltrato impero romano, per uno spazio adunque di più di tremila anni. Di questo celebre luogo del mondo classico si possono riconoscere le traccie, più o meno chiare e luminose, in stratificazioni sovrapposte, le quali parlano alla mente dell'archeologo un linguaggio analogo a quello che è espresso al geologo dalle successive stratificazioni della crosta terrestre. Anzi Hissarlik costituisce l'esempio più insigne e nel tempo stesso più istruttivo di una successione di varî

aspetti di cultura in un medesimo luogo, caratterizzata da una sovrapposizione di strati, che possono considerarsi come un archivio di documenti della umana industria, tra cui importantissimi sono i cocci, talora

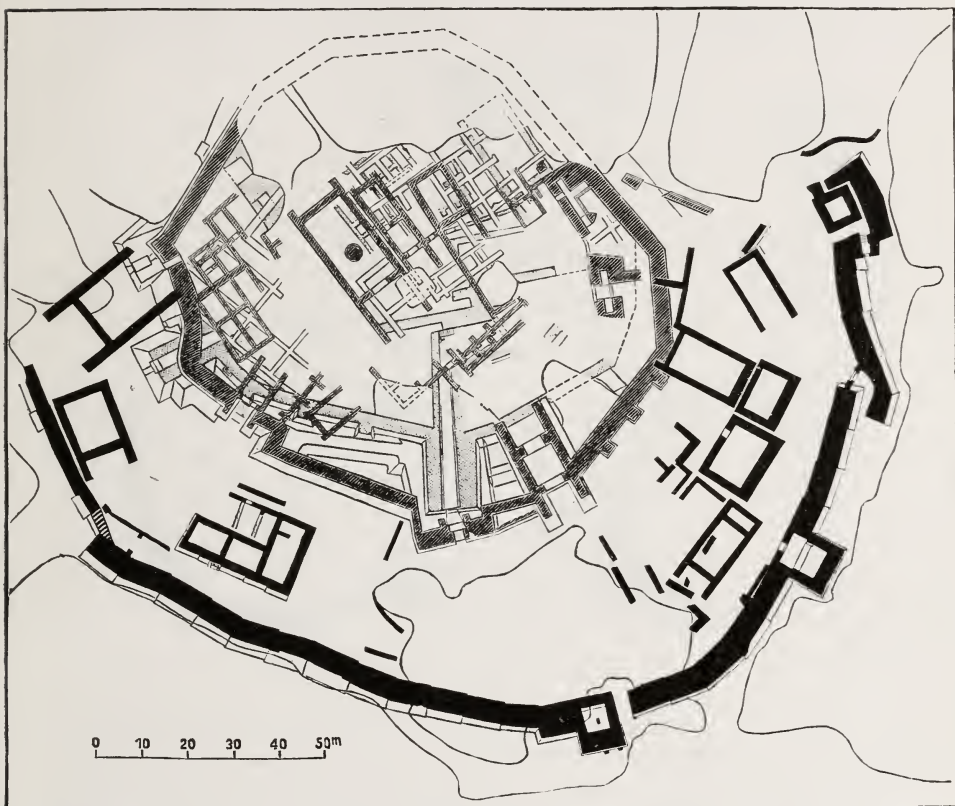



Fig. 23. — Pianta di Hissarlik (Troia). Le parti tratteggiate sono del 2° strato, quelle in nero del 6°.

umilissimi, che pur ci riportano, con tutta sicurezza, in ben determinati ambienti di età lontane.

Ben nove strati archeologici ha la collina di Hissarlik; di essi è qui specialmente da menzionare il secondo, in cui erroneamente lo scavatore fortunato ed infaticato di Hissarlik, E. Schliemann, credette di dover riconoscere i residui della Ilio omerica, mentre fu in seguito dimostrato che ad essa Ilio appartiene il sesto strato (dal 1500 al 1200 o al 1100) (fig. 23). Il primo strato (3000-2400 circa) è alto ben due metri; esso tuttavia è mal noto perchè sopra vi sono i residui dello strato secondo, i cui avanzi preziosi furono gelosamente conservati. Ma si è riconosciuto che questo primitivo villaggio preistorico aveva una cinta di mura a piccole rozze pietre insieme cementate da terra disciolta. Sopra si estende una

cittadella, la quale per gli oggetti che vi si rinvennero, appartiene alla età eneolitica e forse da ultimo a quella del bronzo (2400-2000 circa). Sono mura poderose, racchiudenti uno spazio circolare non superiore agli 8000 mq. e le muraglie sono composte di due parti: la inferiore un po' inclinata è di rozze pietre insieme cementate con terra e la superiore

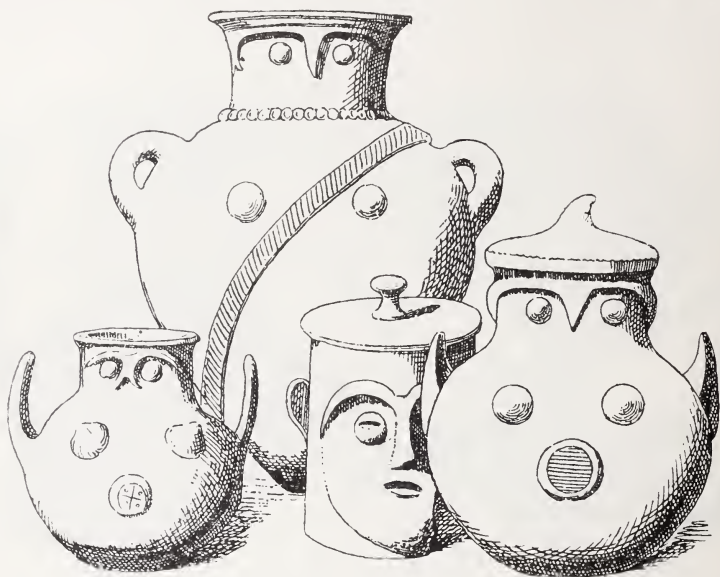



Fig. 24. — Ceramiche del secondo strato di Hissarlik.

è di mattoni induriti all'aria libera, le cui file erano rese più solide da travi. Sono tuttora conservati gli avanzi di due porte, una a sud-ovest, l'altra a sud-est; vi era inoltre ad ovest una postierla, e queste porte, fiancheggiate da speroni di mura s'inoltrano nell'interno, nel quale sono costruzioni rettangolari allungate indipendenti l'una dall'altra. In questi edifizi, in cui lo Schliemann nel suo poetico abbaglio riconobbe il palazzo di Priamo ed in cui dobbiamo invece riconoscere le dimore dei capi di questo primitivo castello, sono gli stessi metodi costruttivi che si sono visti nel perimetro delle mura e che si osservano anche nella quasi totalità delle costruzioni pre-elleniche, cioè l'uso di un basamento in pietra, su cui si ergevano pareti costituite da mattoni disseccati e da travi ed assi lignee.

Ma è opportuno prendere in esame la costruzione maggiore, in cui è ovvio riconoscere il prototipo del *mègaron*, che è peculiare della civiltà pre-ellenica e da cui in seguito si sviluppò il tempio della civiltà greca. Vi è nel *mègaron* di Hissarlik il vestibolo, che grecamente si può denominare *pròdomos*, fiancheggiato dal prolungamento dei muri e coi pilastri rivestiti di legno; vi è in seguito la sala d'abitazione o *mègaron* propria-

mente detto, nel cui mezzo era la *eschàra* o focolare domestico, simbolo sacro della famiglia e però forma primigenia dell'ara ellenica. Come nella casa di Chamezi-Sitia un perimetro a linea curva racchiude ambienti divisi tra di loro da muri rettilinei, così nella acropoli del secondo strato di Hissarlik uno spazio circolare racchiude costruzioni esclusivamente rettangolari. Tipologicamente sono colà e quivi due stadi successivi di sviluppo nell'edifizio destinato a ricca abitazione; nelle posteriori ampie e complicate costruzioni di Cnosso e di Festo il perimetro è a linee rette e più non si hanno edifizi l'uno dall'altro indipendenti, ma ambienti rettangolari tra di loro comunicanti.

(da Dussaud)

Fig. 25. — Idoletto plumbeo da Hissarlik (cm. 7,4).

Ma alcune parole ancora per gli oggetti rinvenuti nel secondo strato di Hissarlik (1).

Notevoli nella ceramica (fig. 24) d'impasto nero-giallastro con superficie levigata e con incisioni, sono le forme a brocchetto dal lungo collo e dall'apertura a becco obliquo e le forme di vasi con accenni alla natura umana femminile e foggiati a viso in modo schematico. Vasi questi ultimi, per dir così, canòpici, che poi vedremo espressi molti secoli dopo dall'arte etrusca. E merita menzione il cosiddetto tesoro di Priamo, una congerie cioè di oggetti di carattere barbarico di bronzo, di argento e di oro (diademi, monili, dischi, bottoni, anellini) che si sarebbero rinvenuti presso la porta sud-orientale nell'interno del muro di cinta. Ma più che questi oggetti, che non rientrano tanto nel campo dell'arte, ci deve interessare un idoletto di piombo (fig. 25), che si stacca un po' da quelli già osservati nella civiltà cicladica. È un idoletto femminile barbarico assai di aspetto, ma non privo di naturalismo, di una tecnica certo più progredita di quella degli idoli marmorei delle Cicladi e che rappresenta come quelli una divinità di origine asiatica, simboleggiante le forze rinnovellantisi della natura.

Nel periodo di arte posteriore incontreremo, come si è detto, la Ilio veramente omerica, incendiata dall'esercito raccolto sotto gli ordini dell'Atride Agamennone; ma la leggenda suppone una distruzione anteriore subìta dalla vetusta città, per opera cioè di Herakles (PINDARO, *Istmie*. V, v. 27 e segg.) e siccome traccie di fuoco distruggitore si sono riconosciute nel secondo strato di Hissarlik, così a questo secondo strato potrebbe essere ricollegata la leggenda della prima rovina della fatale città.

(1) Berlino, Museo per la conoscenza dei popoli.

(Maraghiannis)

Fig. 26. — Veduta complessiva degli scavi di Festo (Creta).

PERIODO SECONDO

L'Arte pre-ellenica o cretese-micenea (2000-1000 a. C.).

La civiltà cretese-micenea. — Dalla civiltà eneolitica nel bacino dell'Egeo graduale è il passaggio alla civiltà del bronzo, la quale per Creta, centro più luminoso ed irradiatore di cultura e di arte, ha già avuto inizio proprio verso la fine del precedente periodo delle origini. È una civiltà che, dapprima in Creta, e poi nel Peloponneso assurge ad altezza assai grande sì da potere essere eguagliata e confrontata con le civiltà secolari, che svolgevano nel frattempo la loro vita nella Mesopotamia e nella valle del Nilo e con le quali, specialmente con la seconda, numerosi furono i rapporti. Basti avvertire che alle iscrizioni cuneiformi e geroglifiche di queste regioni e dell'Asia e dell'Africa corrispondono i molti documenti scritti, le numerosissime tavolette fittili provenienti dal suolo di Creta e testificanti l'uso di una scrittura, che dai primitivi segni pittografici, già adoperati nel periodo precedente delle origini, si va sviluppando in una vera scrittura lineare. È grave danno chè la decifrazione di questi documenti epigrafici non sia stata raggiunta e che regni su di essi tuttora quasi completo il mistero, perchè altri-

menti l'arduo e complesso problema etnografico riguardante i popoli, che furono letificati di tanta luce di civiltà in quei secoli remoti, potrebbe raggiungere una soluzione definitiva.

Il palazzo di Cnosso. — Il maggior progresso di vita civile si constata prima di tutto nei metodi architettonici; dopo le forme transitorie della casa ovale di Chamezi-Sitia e degli edifizi del secondo strato di Troia, si hanno vasti, imponenti palazzi principeschi. Tra i quali primeggia quello di Cnosso.

Col palazzo di Cnosso si riannodano le leggende concernenti il re Minosse, possente sovrano dell'isola, temibile dominatore del mare sin sulle spiaggie dell'Attica; si riannodano pure le leggende relative al Labirinto fatto costruire da quel re, edifizio intricatissimo per ampiezza e per numero di ambienti. Ed è perciò che alla civiltà irradiatrice dell'isola di Creta e che ha il suo centro maggiore in Cnosso si è voluto dare la convenzionale, ma mal foggiata ed inadatta designazione di minoica, mentre con ragione si è osservato che la reggia cnossia dovette dar origine per la sua pianta complessa alla ellenica leggenda del Labirinto, costruito dall'attico Dedalo.

Nel palazzo di Cnosso si riconoscono due strati che, alla loro volta, riposano su residui di abitazioni primitive. Ma questi due strati corrispondenti a due successive fabbriche, ben dimostrano una continuità ininterrotta per quanto concerne la pianta, le forme architettoniche, la tecnica. Lo strato inferiore, cioè il palazzo più antico, risale al tempo della XII dinastia egiziana (2000-1785) e discende sino a poco dopo il 1700, poichè sotto le fondazioni del palazzo più recente si rinvennero e una statuetta egizia della suddetta dinastia e il coperchio di un vaso di alabastro egizio, su cui è inscritto il cartello del re degli Hyksos Chian (sec. XVII).

Dalla pianta del palazzo (fig. 27) possiamo arguire quanto esso fosse vasto e complesso, sì da corrispondere alle sedi principesche delle civiltà orientali e da suscitare d'altro lato il ricordo delle fastose reggie dei tempi moderni. Pur tuttavia, senza indugiarci nell'esame analitico dell'edifizio, si possono brevemente fissarne i caratteri principali, che hanno corrispondenza con quelli dell'altro palazzo cretese di Festo. Il palazzo di Cnosso sorge su di una bassa ed ampia collinetta, in località non lontana dal mare, non fortificata nè dalla natura nè dalla mano dell'uomo, perchè mancano le muraglie. Ciò indica la sicurezza che i dinasti cretesi dovevano possedere per il dominio assoluto sul mare, come si argomenta anche dalla leggenda di Minosse. Il centro del vasto edifizio è costituito da un cortile rettangolare lastricato (m. 50 per m. 25) con un'ara nel mezzo: attorno vi sono gruppi più o meno grandi di costruzioni (camere, sale, cortili, porticati, scale) riunite tra di loro da corridoi.

Un lungo corridoio serve come di entrata nella corte dal lato nord, e ad ovest e ad est si estendono le varie parti del palazzo. Ad ovest è

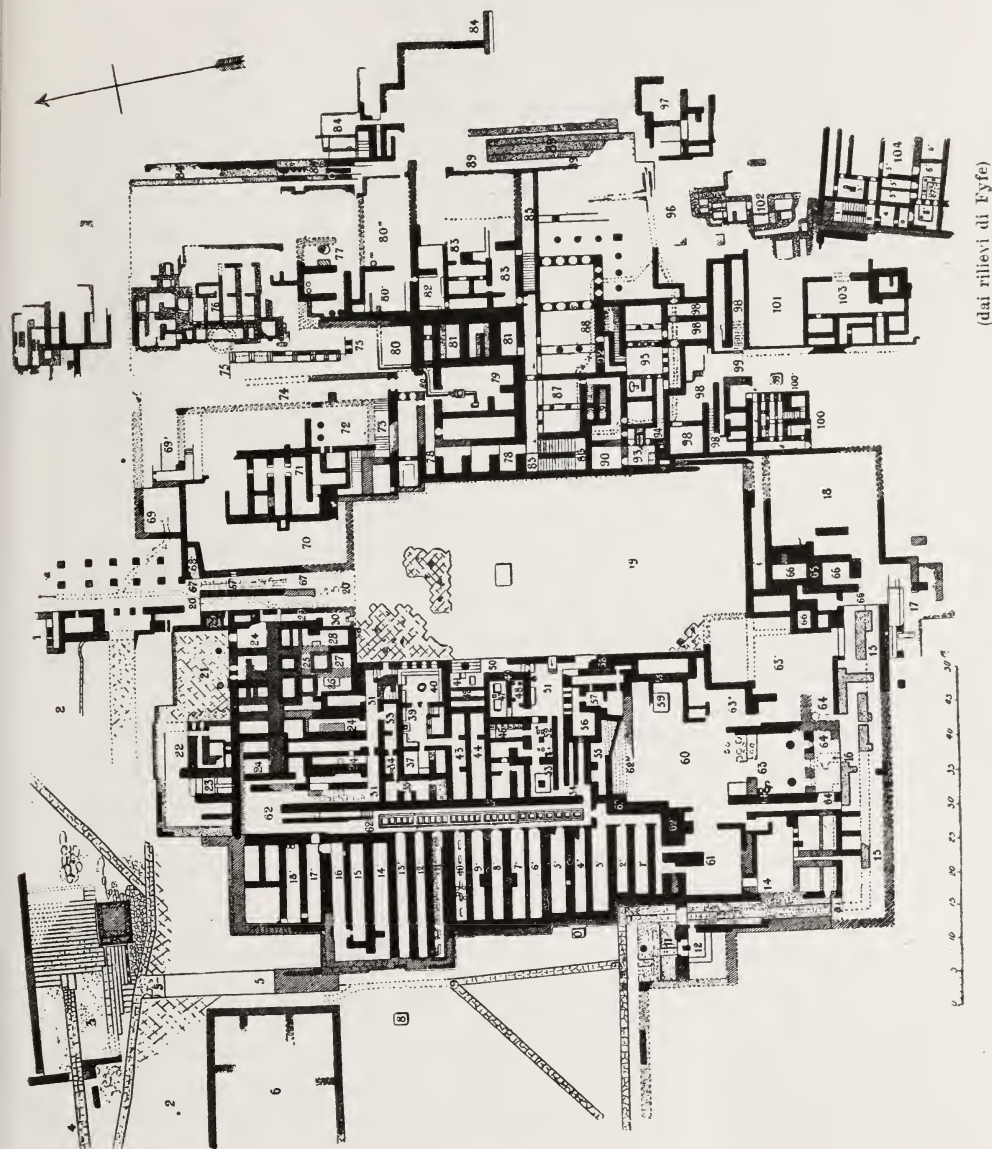



Fig. 27. — Pianta del palazzo di Cnosso. (dai rilievi di Fyfe)

un lungo corridoio scendente da nord a sud; a sinistra sboccano in esso numerose e strette celle che servivano da magazzini. Ivi invero si rinvennero tuttora in luogo i grandi *pithoi*, nei quali si conservavano

le varie derrate. A destra è un labirinto vero e proprio di molti ambienti, tra cui è da notarsi una sala, la cosiddetta sala del trono, con banchi di pietre alabastrine e con un sedile, un vero trono di alabastro, scalpellato ed ornato con finezza; ma la modestia dell'ambiente ci impedisce di riconoscere in esso una sala da ricevimento principesco, corrispondente al *mègaron* dei palazzi pre-ellenici peninsulari. Verso mezzogiorno è un insieme di costruzioni notevole per il materiale sacro in esso rinvenuto, che ci induce alla supposizione che qui fosse la parte del palazzo riserbata al culto, mancando la civiltà pre-ellenica di templi veri e proprî, costruttivamente isolati. Nel mezzo di ognuna di due stanzette si drizza un pilastro composto di quattro massi di alabastro, sulle cui faccie è scolpita la doppia ascia, simbolo sacro per eccellenza. Questo simbolo è la bipenne, che forse ha dato origine al nome di Labirinto, poichè nel dialetto vetusto dei Cari tale utensile, che rimase come attributo al dio Zeus, successore del sommo dio dei popoli pre-ellenici, assunse il nome di *labrys*. Ma degli altri oggetti sacri rinvenuti in questa parte del palazzo sarà cenno più avanti.

Nell'ala orientale del palazzo abbiamo a nord un assieme di ambienti destinati forse ad officine industriali, e finalmente a mezzogiorno pare che fosse il quartiere privato dei dinasti di Cnosso, poichè quivi la costruzione è veramente accurata e la presenza di scale ci fa supporre la esistenza originaria di un secondo piano.

Tuttavia anche qui manca quella sala preminente o *mègaron* che dovrebbe costituire il centro, il luogo di ricevimento del principe. È da notarsi inoltre che a nord-ovest vi è una strada lastricata, che conduce ad un piazzale rettangolare, su cui scendono da sud e da est delle gradinate (v. fig. 27, n. 3). È qui l'esempio antichissimo di un vero teatro, progenitore di quello greco semi-circolare. In questo piazzale, sotto gli occhi degli spettatori accalcati sui gradini, dovevano svolgersi feste religiose e giostre rituali con tori selvaggi (*taurokathapsie*), quali conosciamo da monumenti figurati contemporanei.

Tutto nel palazzo ci manifesta una civiltà, la quale era già venuta in possesso di agi della vita materiale: condotture per le acque piovane, acquedotti, stanze da bagno, ambienti di carattere ancor più intimo e costruiti con metodi igienici che ci stupiscono. E si aggiunga il fasto veramente lussureggiante con cui l'edifizio era decorato: lastre di candido alabastro che rivestivano le pareti e i pavimenti, legni dipinti nei soffitti, negli stipiti, nelle colonne e, sopratutto, stucchi ed affreschi di cui più avanti sarà cenno.

Il palazzo di Festo. — Il palazzo di Festo era situato su di una collina nella parte meridionale di Creta, verso la pianura di Messarà (v. fig. 26). Anche qui si nota la mancanza di opere di fortificazione ed anche qui due strati testimoniano la riedificazione del palazzo con norme costrut-

tive che sono una continuazione di quelle del precedente edifizio. Ed un semplice sguardo alla pianta (fig. 28) ci fa subito riconoscere le somi-

Fig. 28. – Pianta del palazzo di Festo.
(da *Ann. d. Scuola Ital.*)

glianze col palazzo di Cnosso: nel mezzo vi è la corte rettangolare ampia all'incirca come quella di Cnosso; qui vi sono due portici nei lati maggiori; nel lato nord vi è l'ingresso con corridoio. La parte occidentale del palazzo guarda su di un cortile ed in questo lato occidentale sono i

magazzini allineati ai fianchi di un corridoio diretto non già da nord a sud, ma da ovest ad est (fig. 28, n. 25).

Nel palazzo di Festo vi è a nord-ovest un'ampia gradinata che prospetta il cortile in cui, analogamente che a Cnosso, dovevano svolgersi funzioni religiose e giostre di tori ed esercizi ginnici. Anche qui adunque abbiamo la costruzione precorritrice del teatro e della palestra. È assai problematico il poter decidere sulla destinazione delle varie parti del palazzo aggruppate attorno ai lati ovest, nord ed est del cortile e si aggiunga che in alcune parti, nella riedificazione, si è ampliato, o trasformato, o cambiato quanto doveva apparire nel primitivo palazzo distrutto. Invero nella seriore costruzione fu rialzato il livello del cortile occidentale sotterrando alcune celle addossate al muro perimetrale per le quali, appunto per il carattere degli oggetti scoperti, si deve ammettere una sacra destinazione, come per alcuni ambienti del palazzo cnossio. Rialzato il livello del cortile si elevò, in angolo retto con la gradinata del luogo degli spettacoli, un grandioso propileo preceduto da una scalinata (fig. 28, n. 67-69).

Qui è la forma tipica del propileo con un'unica colonna nella fronte, da cui si passava in un porticato.

Notevole è il gruppo di costruzioni situato a nord-est di questo propileo. Dal quale, per mezzo di un ampio corridoio, che ha una sola colonna in mezzo, si giunge ad un peristilio, che è sul punto culminante della terrazza su cui è il palazzo. Esso peristilio è un cortile interno, simile ad un atrio di casa romana; all'intorno vi è un porticato di dodici colonne, mentre la sua pavimentazione, perchè a cielo scoperto, era provvista di calcestruzzo. Per una scala ad oriente del peristilio si scendeva ad un quartiere, in cui si notano il cosiddetto *mègaron* delle donne, una sala cioè con due file di colonne, ed il creduto *mègaron* degli uomini con colonne e pilastri.

Accanto agli edifizi di Cnosso e di Festo è degno di menzione quello pure importante, ma meno ampio, di Haghia Triada, non lontano da Festo; ma non occorre indugiarci nell'esame di questo terzo edifizio, il quale è una villa piuttosto che un palazzo.

Caratteri riassuntivi architettonici. — Riassumendo, i caratteri generali di questa arte costruttiva di palazzi principeschi sono: la esistenza di un ampio cortile interno, attorno al quale si aggruppano i varî quartieri, come, per esempio, nel palazzo heteo di Boghaz-köi; l'uso di lunghi corridoi, di scale, e però di piani superiori; la presenza di ambienti per il culto; i piazzali con gradinate per spettacoli e cerimonie; l'assenza di fortificazioni. Sono da notare i propilei con la fronte esterna provvista di una sola colonna e con un vestibolo rettangolare, da cui si penetra nell'interno del palazzo. Mancano le sale allungate, i veri *mègara*, che invece appaiono già nello strato secondo di Hissarlik

e che sono, come si vedrà, peculiari nei palazzi seriori del continente. Invece sono proprie dei palazzi cretesi le sale con pilastri e con colonne, contigue a portici e a cortili, sale più larghe che lunghe. Infine dobbiamo riconoscere in questi edifizi due tipi di colonne.

La colonna cretese. — La colonna trae la sua origine dal rozzo tronco di albero, che nelle capanne primitive doveva sostenere le parti sporgenti

(da *Journ. Hell. Stud.*)

Fig. 29. — Affresco del palazzo di Cnosso con prospetto architettonico.

del tetto. Pure di legno e levigate erano le colonne dei palazzi cretesi, le quali poggiavano su basi rotonde e piatte, simili a dischi. Nessuna colonna cretese è a noi pervenuta e però per conoscere la sua sagoma si deve ricorrere a monumenti figurati che la rappresentano, ad affreschi o a rilievi su vasi di pietra. È stato generalmente ammesso che il fusto dell colonna andasse rastremandosi verso il basso, in modo cioè contrario alla colonna dorica. Ma è certo che esistevano anche colonne più larghe in basso che in alto e che vi erano colonne sprovviste di base. Duplice è pure la forma del capitello; o si ha una gola con sopra un robusto echino, o si ha un semplice abaco, cioè il capitello è di forma quadrangolare dimostrante la sua essenza lignea nelle incassature e nelle borchie che rappresentano le testate delle caviglie. Ad ogni modo è ovvio riconoscere nelle colonne cretesi, elementi che vedremo poi mantenuti e sviluppati nella posteriore civiltà greca, nella colonna ellenica per eccellenza, cioè quella di ordine dorico. Come esempi di colonne di ambidue i tipi si possono addurre un frammento di affresco di Cnosso (fig. 29)

con la rappresentazione di un sacro edifizio a tre ambienti (1) e le colonne esibite da un rilievo di un vaso di steatite da Haghia Triada (2) (fig. 30).

E per la colonna la differenza è manifesta da ciò che è tipico nella civiltà egizia; ivi le colonne di pietra con forme derivate da piante, dal loto, dal papiro, dalla palma, manifestano una imitazione dalla natura, dal mondo vegetale; nella civiltà pre-ellenica la colonna, quasi sempre lignea, è una forma puramente astratta, che ha un essenziale carattere tettonico col suo capitello, atto ad esprimere in modo adeguato la idea del sostegno dei membri architettonici soprastanti.

(da Dussaud)

Fig. 30. — Vaso conico di steatite da H. Triada (cm. 45).

Le pitture murali nei palazzi cretesi. — Sebbene i palazzi cretesi siano stati soggetti a distruzione violenta e a rapace depredazione, tuttavia gli scavi, specialmente a Cnosso, hanno ridato alla luce residui di pitture murali, di stucchi figurati, vasi o di alabastro o di steatite o di terracotta dipinta, oggetti in pietra ed in metallo, statuette di maiolica e di altro materiale. Si farà ora cenno di alcuni di questi monumenti più importanti per lo studio dell'arte.

Ampie testimonianze di pitture a fresco ci ha riserbato il palazzo di Cnosso; purtroppo ben poco sinora è stato pubblicato e non sempre con fedeltà di riproduzione. Nel palazzo più antico di Cnosso la pittura murale ha un contenuto essenzialmente decorativo, senza, a quel che pare, forme vegetali o figure del mondo animale: solo nella splendida ricostruzione del palazzo fiorisce l'arte dell'affresco con scene complesse e con paesaggi, arte che costituisce l'unico ramo di pittura monumentale coltivato nella civiltà pre-ellenica. La pittura era condotta sulle pareti spalmate di uno strato di stucco bianco ed i colori erano spesso sovrapposti; venivano disegnate frettolosamente le linee di abbozzo delle figure, ricoperte poi con tutta diligenza dai contorni delle figure stesse.

(1-2) Candia, Museo.

Colori fondamentali erano il bianco, il nero, il rosso, il giallo ed il turchino; il bianco era offerto dallo strato di stucco risparmiato e, come nelle pitture egizia, ellenica del periodo arcaico ed etrusca, col bianco era espresso il nudo femminile, col rosso-bruno il nudo maschile.

In un corridoio dell'ala occidentale del palazzo era una complessa composizione pittorica, una processione cioè di figure umane di grandezza naturale (1); recavano esse doni ed offerte, a guisa delle figure componenti le processioni tributarie dell'arte egizia, a guisa delle figure a piedi del fregio del Partenone. Come esempio, si può addurre la figura più nota, quella frammentata di un giovine coppiere (fig. 31): snello e robusto, è espresso col petto assai prominente, con la schiena perciò rientrante e con la cintura assai stretta; caratteri questi che sono costanti nella espressione di figure tanto maschili che femminili dell'arte pre-ellenica. E quivi possiamo scorgere l'abbigliamento proprio dei Cretesi di questa età, cioè semplici mutandine cortissime ed aderenti al corpo; del resto il giovine è ignudo, solo al braccio sinistro ha due armille ed un braccialetto al polso sinistro. Nelle mani reca un grande vaso conico, un *rhyton*, che sembra di argento con aurei ornati e la cui forma è peculiare nell'arte di Creta, essendoci testificata da esemplari in pietra, come quello addotto da Haghia

(da Rizzo)

Fig. 31. — Frammento di affresco di Cnosso: il coppiere.

(1) Candia, Museo.

Triada. Vi è grande accuratezza nel rendimento delle varie parti della figura, la quale nel suo assieme esprime eleganza ed energia, ma una inettitudine di questa arte vivace, pur sotto tanti rispetti così corretta, ci si palesa nel rendimento dell'occhio che è di pieno prospetto ed a cui mancano e l'incavo dell'orbita e la indicazione delle ciglia.

Fig. 32. — Frammento di affresco di Cnosso: figura muliebre.

Su di un altro affresco di Cnosso (1) appaiono figure di uomini e di donne in colloquio tra di loro; di queste alcune sono sedute su sedie: per grandezza sono un quinto del naturale e sono espresse su fondi alternati azzurri e gialli; il disegno è piuttosto affrettato ed è certo inferiore a quello della suddetta processione. Ma vi è una indicibile grazia nel frammento più noto, rappresentante la parte superiore di una fanciulla (fig. 32). Indossa essa l'originale vestito, già a noi noto dalla statuetta di Petsofà e che meglio conosceremo in altri monumenti, con una giacchetta a vivaci colori, aperta sul dinanzi, sicchè esce nudo il petto, ed ornata sul dorso di un grande nastro; ed i capelli sono neri e ricciuti, anzi un ricciolo scende indocile sulla fronte ad accentuare quella espressione di vivacità spregiudicata e birichina che emana dal volto grazioso dai grandi occhi neri, a cui il pittore ha dato enormi proporzioni, dal naso rivolto all'insù, dalle labbra carnose. Non forme belle, anzi forme irregolari sono riprodotte dal pittore con incosciente esagerazione, ma la figura è piena di vita.

Da un ambiente della villa di Haghia Triada provengono altri frammenti pregevoli di pitture a fresco (2): dovevano essi appartenere ad

(1-2) Candia, Museo.

una vasta composizione allusiva alla vita degli animali. Encomiabili per vivacità di movimenti e di atteggiamenti sono gli schemi di questi animali, come non meno encomiabile è l'accuratezza esplicata dal pittore nello esprimere nel paesaggio le piante di varie forme e di varî colori. In un frammento (fig. 33) un grosso gallinaceo sta impettito su di una

(da *Mon. dei Lincei*)

Fig. 33. — Frammento di affresco di H. Triada

roccia e non si è accorto della insidia mortale che gl'incombe: un gatto selvatico, quasi nascosto da un cespuglio, a quel che pare, di edera, con cauto movimento proprio della sua natura felina, inarcando il dorso, allungando la zampa sinistra, con l'occhio fisso alla preda, sta per slanciarsi su di essa e per azzannarla. Vi è una maestria veramente grande nell'aver saputo fissare con tanta naturalezza gli atteggiamenti delle due bestie, specialmente del gatto, e, per tale rispetto, l'arte di Creta può rivaleggiare con quanto contemporaneamente sapeva esprimere l'arte degli Egizi nella riproduzione del mondo animale. Si aggiunga il verismo, maggiore che nell'Egitto, nella espressione delle forme vegetali, da cui è lontano ogni schematismo convenzionale, pure nella ignoranza e della ombreggiatura e della prospettiva. Per incontrare la figura del gatto, che può tanto allettare il gusto dell'artefice coi suoi elastici movimenti, così leggiadri e belli, dobbiamo discendere da questa

arte pre-ellenica, più che alla seconda metà del secolo V, in cui la figura del gatto è eccezionale ed è convenzionale, all'età ellenistica, ove essa è di nuovo resa con grande naturalismo.

Ma gli artisti pre-ellenici furono attratti, come gli ellenistici, dal mondo marino, e noi invero nella produzione artistica pre-ellenica, specialmente nella pittura ceramica, constatiamo quale spiccato favore godessero le forme bestiali e vegetali che si agitano o crescono nel-

(da *Journ. Hell. Stud.*)
Fig. 34. — Affresco di Filacopi.

l'infido elemento. Pare quasi naturale che in Creta, che estendeva il suo impero specialmente su regioni bagnate dal mare e che era in tal modo una potenza essenzialmente marittima, fosse con amore sì grande riprodotta la vita del mare sotto aspetti varî assai e talora strani e poco noti.

Per la pittura di soggetto marino si deve citare un frammento di affresco (fig. 34), non già di un palazzo di Creta, ma di una parete di un edifizio appartenente ad uno degli strati superiori (2ª città) di Filacopi nell'isola di Milo (1). Fu trovato l'affresco in una costruzione abbastanza cospicua di questa primitiva città, costruzione composta di due ambienti preceduti da un cortile con un pilastro su di un lato. Nell'affresco, dovuto di certo ad artista cretese, si ha su di un fondo azzurro verdastro, che indica la tranquilla acqua dei fondi marini, dei pesci che nuotano con ampie pinne distese, simili ad ali, con varietà di direzione per cui tutta la scena riesce animata assai. Nel fondo del mare sono roccie, coralli

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

e crescono alghe. Tutto denota qui un'acuta, esatta visione della natura marina quale invano cercheremmo poi durante l'intiero sviluppo dell'arte ellenica.

Gli stucchi dei palazzi cretesi. — Nel palazzo di Cnosso, insieme con le pitture, stucchi dipinti adornavano le pareti degli ambienti; appartengono essi alla riedificazione del palazzo, che segna il culmine dell'arte

(da *Ann. Brit. Sch.*)

Fig. 35. — Frammento di rilievo di stucco da Cnosso.

e della civiltà cretese. La maggioranza di questi rilievi in stucco faceva parte di composizioni, in cui era trattato un tema che godeva di molto favore anche nella pittura parietale, la *tauromachia* o giostra di tori. Tra i frammenti a noi pervenuti (1) è singolare il torso di un uomo (fig. 35), quasi di grandezza naturale; in esso è veramente mirabile il rendimento delle forme che manifesta nel suo autore una conoscenza esatta della anatomia, una magistrale potenza espressiva, degna dei tempi migliori della plastica ellenica. Encomiabile sopratutto è la modellatura del braccio ripiegato, in cui il giuoco dei muscoli risalta con evidenza sorprendente di verità.

Da un edifizio di Psira provengono altri rilievi in stucco, opera, forse minore, della stessa scuola artistica a cui appartengono gli stucchi di Cnosso, con accenti di minor grandiosità, ma più graziosi, dato il diverso contenuto, cioè figure femminili (2).

(1-2) Candia, Museo

Le maioliche di Cnosso. — Per la produzione artistica cretese in maiolica si debbono addurre i monumenti che si raccolsero in un ripostiglio del cosiddetto santuario del palazzo di Cnosso (1). Sono statuette e rilievi in maiolica smaltata e policroma di tecnica certamente derivata dall'Egitto, ma di fabbricazione senza dubbio locale, poichè si scoprirono anche alcune matrici. Come è stato osservato, in questi prodotti cretesi si hanno i monumenti precursori di secoli e secoli delle maioliche del rinascimento italiano, delle porcellane del settecento.

Fig. 36. — Statuetta muliebre di maiolica da Cnosso (cm. 34.2).

Due statuette (fig. 36 e 37) rappresentano delle incantatrici di serpenti, sacerdotesse di un culto reso forse alla maggiore divinità femminile della religione pre-ellenica, probabilmente identificabile con la Madre Terra, poichè è noto che il serpente, pure nelle posteriori credenze elleniche, è simbolo terrestre per eccellenza e perciò anche è attributo delle divinità infernali. Una statuetta è completa; rivestita di ricca policromia rappresenta una donna che indossa l'abbigliamento cretese, anzi pre-ellenico, noto già a noi dalla statuetta di Petsofà e dal frammento di affresco pure di Cnosso. La testa è coperta da un alto cappello conico; il corpo è avvolto in un giubbetto strettissimo come busto ed in una gonna a campana. Il seno è denudato completamente e sulla gonna scende un lembo di stoffa a mo' di grembiule semi-circolare. L'analogia col costume femminile odierno ci colpisce d'intenso stupore, mentre è innegabile una profonda divergenza dal costume classico. Ed invero, mentre in quest'ultimo si avverte l'uso largo della fibbia e l'uso limitatissimo della cucitura e mentre la disposizione del vestito ha la principale base su le spalle, nel costume femminile pre-ellenico vediamo, conformemente a quanto si osserva nel costume odierno che, mancando

(1) Candia, Museo.

la fibula, i drappi sono tenuti insieme per mezzo della cucitura e che la cintura è la parte predominante da cui l'abito intiero dipende. La sacerdotessa allunga le braccia rigidamente per il rito che essa compie; tre serpenti l'attorcigliano: due, snodando le loro spire attorno alla cintura, al seno, salgono lungo il collo e la faccia, sino sull'alto cappello;

Fig. 37. — Statuetta muliebre di maiolica da Cnosso (cm. 20).

il terzo è avvolto attorno al braccio sinistro e, girando dietro le spalle, scende sull'altro braccio.

Una seconda sacerdotessa, ritrovata priva del capo, impugna nella destra protesa un serpentello; è notevole in questa statuetta l'uso di alcune falde nella gonna campanulata, e questo accentua la strana analogia col costume delle odierne signore in un determinato periodo della mutevole moda.

Un rilievo di maiolica (fig. 38), sempre del sacrario di Cnosso, rappresenta una capra selvatica con due capretti, uno dei quali è poppante; questo gruppo ci offre una novella documentazione della grande maestria dell'arte cretese nel ritrarre le forme bestiali. Il fondo è stato ritagliato seguendo quasi del tutto i profili della capra e del capretto a destra e le figure sono disegnate sopra un solo piano senza profondità di spazio.

La tendenza infine alla rappresentazione del mondo marino ci è testificata nelle maioliche di Cnosso dal quadretto (fig. 39) che si

stringente analogia dimostra con l'affresco sopra citato di Filacopi; due vivacissimi pesci volanti sono espressi in mezzo a cappe e a conchiglie.

I rhyta cretesi. — Passiamo ora ai cosiddetti *rhyta* o vasi di destinazione religiosa e di carattere per lo più votivo: vasi di vario materiale, o di pietra calcarea, o di steatite, o di metallo prezioso (oro od argento),

(da *Ann. Brit. Sch.*)

Fig. 38. — Rilievo di maiolica dipinta, trovato nel « santuario » di Cnosso. Lunghezza m. 0,194.

o infine di terracotta. Sono vasi per lo più zoomorfi o riproducenti la testa di un animale, prevalentemente di un toro; e simboleggiavano essi le vittime che venivano immolate in onore della divinità.

Da Cnosso proviene una grande testa di leonessa (fig. 40) in fine calcare bianco-giallastro (1), che può a buon diritto essere considerata come l'unica opera a noi pervenuta della grande scultura cretese. Questa testa più che un vero *rhyton*, di imitazione degli esemplari metallici. sembra fosse destinata a servire come doccia di una fontana. Vi è assai accentuato schematismo con passaggi rigidi dei piani assai lisci; varie parti, lavorate separatamente ed ora perdute, dovevano essere di materiale diverso, così le narici, così gli occhi. Con il convenzionalismo espressivo di questa testa contrasta il robusto naturalismo che anima i *rhyta* a forma di testa di toro oppure di intiera figura di toro, della

(1) Candia, Museo.

bestia sì cara all'arte pre-ellenica, perchè di tanto singolare importanza nel culto come simbolo, più che come attributo, della suprema divinità, dello Zeus del Pantheon pre-ellenico. Piena di vigore è la testa di *rhyton* fittile proveniente da Gurnià (fig. 41), importantissima sede di civiltà pre-ellenica, nella baia di Mirabello in Creta (1). Pare di avvertire

(da *Ann. Brit. Sch.*)

Fig. 39. — Pesci volanti e conchiglie marine di maiolica.

in questo possente capo taurino la lucentezza del nero occhio selvaggio e l'umidore delle froge dilatate.

Purtroppo dagli incendiati e depredati palazzi cretesi non è venuto alla luce alcuno dei modelli metallici in oro o in argento di questi *rhyta*, o di pietra o fittili: due esemplari, verosimilmente cretesi, in metallo prezioso sono usciti dalle tombe dell'acropoli di Micene (2), di cui uno rappresenta una testa leonina, l'altro un capo taurino.

Il vaso in steatite di Haghia Triada. — Affinità d'uso coi detti *rhyta* hanno alcuni vasi in steatite con scene figurate a rilievo, che dovevano essere ricoperte di assai sottili lamine auree. Menzioniamo il più celebre e più prezioso di questi vasi, che proviene da Haghia Triada (3) (fig. 42). Purtroppo di questo esemplare, composto di tre parti insieme inca-

(1) Candia, Museo.
(2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(3) Candia, Museo.

Fig. 40. — Testa di leonessa di calcare da Cnosso.

strate, è andata perduta la parte inferiore, ma, fortunatamente, la zona a rilievo ci è conservata nella parte più nobile delle figure, cioè fin sotto le coscie.

È, secondo ogni probabilità, rappresentata nel rilievo una processione di un culto agrario. Sono ventisette figure, a quel che pare, tutte maschili; precede un personaggio che, in modo convenzionale, appunto per la sua qualità di capo, ha proporzioni maggiori rispetto a quelle dei suoi seguaci; indossa un giubbone scendente rigido e pesante a campana, tiene sulle spalle un lungo bastone, mentre le altre figure hanno solamente il breve *perizoma* stretto alla cintura, cioè il costume maschile ovvio nell'ambiente cretese. Tutti, all'infuori di quattro cantori, sostengono sulle spalle, impugnato dalla mano sinistra, un tridente dalle punte ricurve, e certo di legno, con una roncola legata alla base della punta stessa. La processione si può dividere in tre parti dopo colui che la guida: quattro coppie di portatori di tridenti, poi quattro cantori, di cui uno è munito di sistro, infine altri quattordici portatori di tridenti. Ed è rotta la monotonia della processione, poichè nelle ultime file un uomo è caduto e chi lo precede si volge in dietro forse per far sì che la regolarità della marcia venga ripresa. Il caduto sembra che procedesse da solo nella marcia, mentre a capo di questo terzo

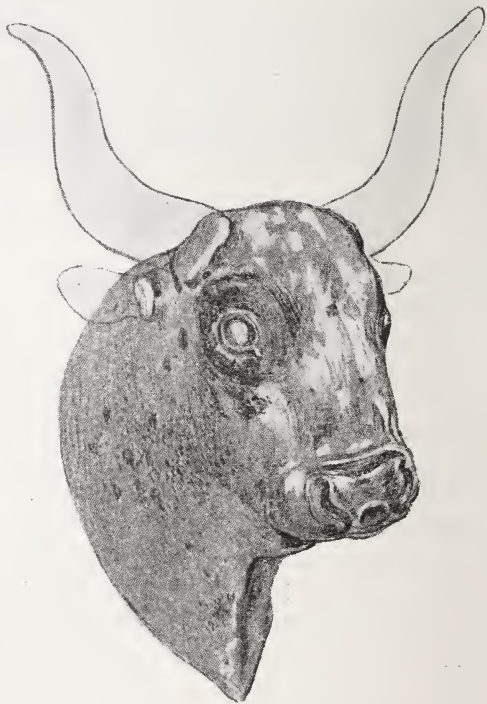



Fig. 41. — *Rhyton* fittile a forma di testa taurina da Gurnià.

gruppo, accanto ai cantori, vi è un altro portatore di tridente isolato. Si ammira qui, come in tutte quasi le composizioni dell'arte cretese, quella vivacità e nell'assieme e nei particolari, che tanto contribuisce

(da *Mon. dei Lincei*)

Fig. 42. — Parte superiore di vaso di steatite da H. Triada con scena figurata a rilievo (alt. attuale cm. 10).

a dare efficacia espressiva a tutta la rappresentazione, onde nel trattamento del tema di regolata processione si avverte ricchezza, varietà di motivi con un passaggio di accenti dalla imponenza del capo, dalla maestosità e religiosità delle prime coppie al ritmo canoro dei cantori, all'agitazione delle ultime coppie accalcate, ma pur osservanti l'ordine della marcia.

La glittica cretese; le cretule di Cnosso e di Zakro. — Resta a far cenno di altri due rami dell'arte cretese: della glittica e della ceramica dipinta. La glittica è a noi nota da gemme e da intagli in metallo prezioso di anelli, che provengono in maggior numero da località dell'Egeo e della Grecia propria, mentre in Creta si sono rinvenute per massima parte le impronte di castoni di anelli in cretule, di cui grande quantità ci

(da Rizzo)

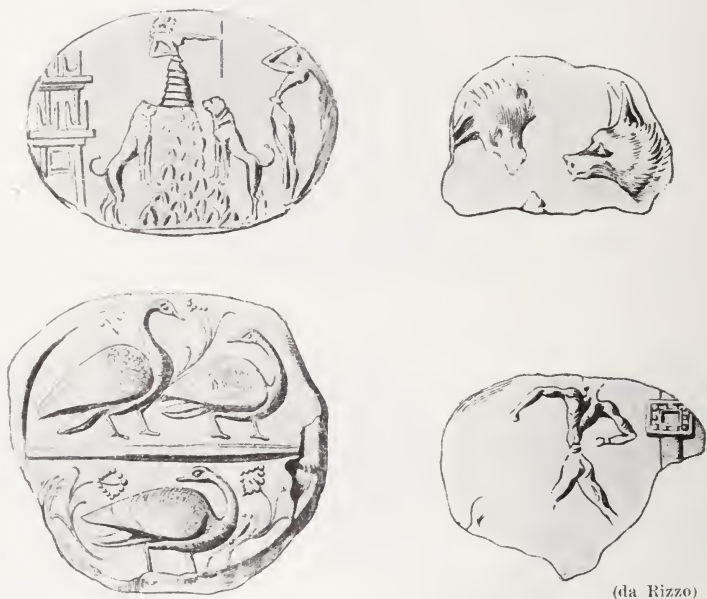



Fig. 43. — Cretule di Cnosso ($^2/_1$ circa, tranne la terza che è impiccolita).

hanno fornito gli scavi di Cnosso e di un edifizio di Zakro (1). Queste gemme e questi intagli in metallo, come nella civiltà mesopotamica e nilotica, erano dovuti al bisogno di possedere un sigillo personale, il quale avesse il valore di firma. E le cretule suddette sono la testimonianza di documenti di materia vegetale che, nel passare degli anni, si è consumata: appese e legate a questi documenti, rotolati come papiri, corrispondevano esse cretule ai sigilli in cera dei documenti medievali.

Da alcune di queste cretule di Cnosso e di Zakro possiamo desumere una idea delle gemme che hanno servito da matrici e dell'arte con cui esse vennero incise. Valgano come esempi quattro cretule di Cnosso (fig. 43). Nella prima e nella quarta vi sono figure umane, anzi nella prima un uomo, col solito schema della schiena inarcata e della sottilissima

(1) Candia, Museo.

cintura, è in atto di adorazione dinanzi ad una dea, pur essa rappresentata con la flessuosa figura e che, posta su di una roccia, è circondata, a mo' della classica Cibele, da due leoni; a sinistra è la schematica rappresentazione di un'ara.

Nella quarta cretula un agile e muscoloso pugile si esercita con la solita encomiabile vivacità di movimenti. E della tendenza speciale dell'arte cretese pel mondo delle bestie e dell singolare perizia di quest'arte nel saper ritrarre forme di esso mondo, vi è una ulteriore testimonianza nelle altre due cretule: in una tra piante in fiore sono uccelli acquatici dalla elegantissima linea, nell'altra è, assai bene conservata, una riuscitissima testa di cane lupino.

Nelle cretule di Zakro, raccolte in un solo ambiente e con verosimiglianza appartenenti ad un archivio, forse pubblico, predominano forme strane e bizzarre. In esse cretule non dobbiamo già riconoscere simboli di arcano significato religioso, sibbene forme fantastiche dovute al fatto che, essendo i sigilli rigorosamente individuali, si volevano evitare scambi o confusioni e si ricorreva perciò ad innaturali accozzi di membra umane ed animalesche e di elementi vegetali.

Valgano alcuni esempi (fig. 44): in una cretula è uno strano essere espresso nella parte superiore dalla cintura, che ha una sottanella a foglie, col corpo muliebre, mentre il capo è di aquila; una sfinge di fronte è in una seconda cretula ed ha fantastiche ali di farfalla; in una terza è una pianta costituita dalla unione di forme irreali, mentre in una quarta cretula è un vero mostro, visibile in parte, dalle braccia umane, dal capo bestiale con un palco di cervo e con tre grosse mammelle. Sono mere bizzarrie singolari di artisti in cerca di nuovi suggelli, non facilmente imitabil o confondibili, mentre, ripeto, queste fantasie nulla hanno di simbolico.

Ma, d'altro lato, non si può negare che a tali strani accoppiamenti di forme tra di loro estranee erano indotti gli artisti anche da certi aspetti della religione pre-ellenica, la quale poneva, come intermediari tra le supreme divinità e gli uomini, degli esseri diabolici che partecipavano e della natura umana e della ferina e di cui noi possiamo scorgere i ricordi, i residui nei Sileni e nei Centauri e nella figura di Pane delle credenze classiche. Il Minotauro, il mostruoso frutto della sozza unione di Pasifae, figlia di Minosse, con un toro, il vorace abitatore del labirinto cnossio delle favole elleniche, non è se non una di queste strane figure diaboliche rientrante nel patrimonio religioso della antichissima civiltà cretese.

La ceramica dipinta: lo stile di Kamares. — La ceramica dipinta in questa arte cretese ha una importanza di documentazione storico-artistica eguale a quella che possiede la ceramica nello studio delle civiltà preistoriche, nello studio dell'arte greca. Ed invero si possono distinguere nella ceramica cretese alcune serie che indicano succes-

sione di civiltà e servono precipuamente come base di appoggio per la valutazione e per la classificazione cronologica di tutto il materiale artistico a noi pervenuto. Per tre fasi successive passa in questo periodo la ceramica dipinta in Creta: la fase dello stile di Kamares, quella dello stile nuovo, quella dello stile di transizione; succede poi la fase di decadenza degli ultimi tempi cioè della civiltà pre-ellenica, e a questa quarta ed ultima fase, di cui più innanzi sarà cenno, appartengono prodotti analoghi di varia provenienza dell'ambiente di cultura dell'Egeo.

(da Dussaud)

Fig. 44. — Cretule di Zakro (3/2 circa).

La prima fase o dello stile di Kamares è così designata perchè i primi suoi campioni, posti in giusta evidenza, si rinvennero nella grotta di Kamares del versante meridionale del monte Ida. Questa prima fase è contemporanea alla architettura dei primi palazzi di Cnosso e di Festo, mentre le altre due fasi concordano per durata coi palazzi più recenti. Ed invero in una tomba di Abido (Egitto) si è trovato un bel vaso, tipo di Kamares, insieme a cilindri che recano i nomi di Osirtasen o Senusert III e di Amenemhat III, Faraoni della XII dinastia (sec. XIX). E questa ceramica di Kamares (fig. 45 e 46) costituisce la documentazione artistica se non esclusiva, certo precipua, per il periodo dei primi edifizi cretesi. Sono brocche con beccuccio, tazze, calici a due anse, *pithoi* piccoli o con anse a mezzo ventre o con anse sul collo (1). Ma peculiare di questa ceramica è una policromia vivacissima con decorazione fantastica, che dapprima è essenzialmente lineare, senza costituire un vero sistema geometrico e che poscia ha elementi desunti dalla natura, specialmente vegetale. E tali elementi vegetali sono resi talora con aspetti del tutto contrari alla realtà, sia pei colori, poichè, mancando il verde, per le foglie si usa o il rosso o il giallo, sia per la loro stilizzazione, poichè tutto è in sott'ordine rispetto alla forte impressione

(1) Candia, Museo.

coloristica dell'assieme, sia infine per la loro unione, perchè vi sono sovrapposizioni, accoppiamenti bizzarri e perchè pare che gli artisti siano pervasi dal capriccio di esprimere strani motivi ornamentali.

(da *Mon. dei Lincei*)

Fig. 45. — Vasi da Festo dipinti nello stile di Kamares.

Si aggiunga che spesso la intiera decorazione pittorica si svolge con piena, assoluta indipendenza dalle forme tettoniche del vaso, con spregiudicata esuberanza tutt'attorno alle pareti del vaso stesso. In prevalenza la decorazione è espressa su di un fondo verniciato nero lucido ed in essa sono adoperati in toni opachi il bianco, il rosso di varie sfumature ed il giallo; ma talora così ricca è la gradazione dei colori, così ben riuscita è la combinazione loro col fondo che si prova la illusione che la scala policroma sia assai più estesa della realtà. Infine si adoperano anche elementi plastici, cioè strati sottilissimi di argilla sovrapposta ed increspature sulla liscia superficie dei vasi, prodotte da argilla diluita.

(da *Mon. dei Lincei*)

Fig. 46. — Brocchetta da H. Triada dipinta nello stile di Kamares.

La ceramica dipinta: lo stile nuovo. — La fase di ceramica dello stile nuovo è in tal modo chiamata perchè costituisce uno degli elementi più importanti della manifestazione così vivace e così sviluppata dell'arte cretese contemporanea ai secondi palazzi di Cnosso e di Festo.

Allo stile convenzionale ed essenzialmente coloristico di Kamares succede uno stile naturalistico e di assai più semplice policromia. Ma,

e ciò è naturale, tra lo stile di Kamares e lo stile nuovo non vi è un reciso distacco, sibbene servono di transizione alcuni monumenti. Così menzioniamo un interessante vaso dell'isola di Psira (1) (fig. 47). Nelle zone

(da Rizzo)

Fig. 47. — Vaso da Psira dipinto nello stile di transizione allo stile nuovo cretese.

(da Dussaud)

Fig. 48. — *Rhyton* da Gurnià dipinto nello stile nuovo cretese.

minori vi è convenzionalismo, stilizzazione di elementi vegetali commisti ad elementi geometrici, ma nella zona principale il naturalismo si esplica nei ramoscelli fioriti, mentre sui bucrani vi sono le doppie ascie, ovvî simboli sì gli uni che le altre della religione pre-ellenica, e queste doppie ascie sembrano in modo strano infisse su assai esili steli liliali. Si aggiunga la sopravvivenza, sia pure debole, della policromia.

Ma ben presto i colori si riducono essenzialmente a due: o vi è il colorito bruno su fondo chiaro o, meno spesso, vi è il colorito chiaro su fondo bruno. E nelle sagome dei vasi si avverte un senso di più

(1) Candia, Museo.

evoluta squisitezza e raffinatezza di gusto. Elementi del mondo vegetale, o pianticelle intiere, o rami, o foglie, o fiori, sono resi con vero sentimento della natura e servono a decorare con armonia assai piacevole all'occhio le pareti dei vasi. Ecco in un *rhyton* (fig. 48), dell'ovvia forma conica, di Gurnià (1) nella zona inferiore deli ate pianticelle di

(da Rizzo)

Fig. 49. — Vaso da Cnosso dipinto nello stile nuovo cretese.

(da Dussaud)

Fig. 50. — Brocchetta da Gurnià dipinta nello stile nuovo cretese.

croco, non già rigidamente espresse, anzi quasi avvivate da un leggero soffio di zeffiro.

In un *pithos* di Cnosso (2) (fig. 49) è invece una elegante, soave fioritura di candidi gigli sorgenti dal piede del vaso ed espansi verso l'alto come graziosa corona. E l'elemento marino apparisce espresso con quel verismo, frutto di esatta osservazione, che abbiamo già notato nel dipinto di Filacopi e nella maiolica di Cnosso. È veramente insigne, per tale rispetto, come opera di arte, una brocchetta di Gurnià (3) (fig. 50), di una forma che assume diffusione assai grande nelle ultime fasi dell'arte pre-ellenica, cioè una brocchetta globulare con due colli, uno a stretto orifizio, l'altro pieno con due ansette laterali. È un tipo di vaso destinato a contenere essenze odorose. Nella brocchetta di Gurnià un grande polipo, forse un *octopus*, stende i suoi tentacoli in varie, vivacissime spire, sicchè par quasi di avvertire il viscido contatto della bestia

---

(1-3) Candia, Museo.

mostruosa, resa con naturalezza insuperabile. Il polipo sembra che prevalga come sovrano nel fondo del mare sul minore popolo di nautili, di murici, di tritoni, di conchiglie, che si agita accanto e al di sopra di coralli e di alghe. È il vero trionfo dell'arte intesa alla riproduzione del mondo marino nei suoi più riposti recessi!

(da Reisinger)

Fig. 51. — Vaso da Isopata dipinto nello stile detto del Palazzo.

La ceramica dipinta: lo stile detto del Palazzo. — Ma tale naturalezza espressiva va intirizzendosi nella stilizzazione, nella ceramica dello stile detto del Palazzo. Gli elementi desunti dai mondi animale e vegetale perdono la loro forza di espressione, si schematizzano, si riducono a ben complicate e sapienti decorazioni delle pareti dei vasi. Si osservi la bella anfora della tomba principesca di Isopata presso Cnosso (1) (fig. 51): essa è una delle forme preferite in tale fase, con le tre anse verticali sulle spalle e con le dimensioni di circa mezzo metro. I papiri ivi rappresentati ben poco conservano della libertà delle forme naturali, mentre nel loro schema rigido par quasi che in funzione decorativa obbediscano a principî tettonici. L'assieme è elegante e ricco, ma lascia un senso di freddezza.

La ceramica esportata da Creta e le imitazioni. — Questa ceramica cretese nelle varie sue fasi viene esportata ed imitata. Della esportazione si ha una prova, come si è visto, fin nei rinvenimenti dell'Egitto; ma la imitazione dei vasi dello stile di Kamares noi la osserviamo in rinvenimenti delle isole di Tera e di Milo (a Filacopi). Ma la esportazione e la imitazione aumentano con la ceramica dello stile nuovo, poichè prodotti di tale fase di arte si sono rinvenuti nelle isole dell'Egeo, nel Peloponneso, nell'Attica, nella Beozia e in altre regioni periferiche del mondo pre-ellenico, in Tessaglia cioè, a Cipro, in Egitto. E la ceramica cretese ha la sua continuazione in fabbriche locali, così a Tera, così a Filacopi, così a Tebe, ove si è scoperta una officina di vasi, e così in special modo nel Peloponneso, ove i prodotti di derivazione cretese,

(1) Candia, Museo.

contrastanti coi rozzi prodotti locali a colori opachi, fanno presupporre il passaggio da Creta nel continente ellenico di abili ceramisti, che nel nuovo paese, accanto alle poderose dimore dei principotti locali, comunicano ben presto a gente del luogo gli ammaestramenti della loro arte. In modo analogo negli albori della plastica greca vedremo l'arte della scultura passare dalla grande isola di Creta nel Peloponneso. Nelle fabbriche locali rampollate dall'arte cretese, si osserva ben presto il fenomeno di intirizzimento, cioè l'irrigidirsi delle forme naturalistiche in forme decorative, un passaggio analogo a quello della ceramica di stile nuovo alla ceramica dello stile del Palazzo.

Ma di queste ultime manifestazioni dell'arte ceramica pre-ellenica sarà cenno più innanzi.

Il sarcofago di Haghia Triada. — Per la pittura infine dobbiamo rivolgere la nostra attenzione ad un insigne monumento di arte cretese uscito da un sepolcreto, cioè al sarcofago di Haghia Triada (1) (fig. 52, A e B). È un'arca (*larnax*) con quattro pieducci, di pietra, lunga m. 1,385 e larga m. 0,45, atta perciò a ricevere un cadavere rannicchiato secondo il rito risalente all'età neolitica e conservato attraverso secoli. In realtà le pitture che adornano il sarcofago non differiscono per tecnica dalle pitture murali, poichè sono espresse su di uno strato assai sottile di stucco col fondo risparmiato per le parti che dovevano rimanere bianche. Ma questi dipinti per una certa negligenza espressiva in alcune figure, per la incipiente stilizzazione dei motivi e delle forme, per la uniformità e l'irrigidimento già avvertibili degli schemi, presuppongono uno sviluppo già compiuto dell'arte pittorica cretese, sicchè debbono essere ascritti agli ultimi tempi di questa arte, quando già stava per incombere la rovina sui palazzi della grande isola. Ed è perciò plausibile collocare la esecuzione del sarcofago di Haghia Triada o alla fine del secolo XV, se non all'inizio del successivo secolo.

Importanti sotto l'aspetto artistico, i dipinti di questo sarcofago palesano non minore importanza dal punto di vista del contenuto, presentandoci essi, divisa nei due lati maggiori (A e B) una scena interessantissima di rito funebre. E questa scena rappresenterebbe il servizio funerario propiziatore presso la divinità per il morto, prima che di questi si compia il trasporto nella tomba ed ivi venga sepolto. Il defunto è rappresentato sotto aspetto di mummia e di proporzioni minori in confronto a quelle delle figure vicine, e questa diversità di proporzioni, che vanno impicciolendosi da sinistra a destra, sembra opportuno credere che si debba ad un ingenuo tentativo di rendere la varia distanza dei piani prospettici. Tale tentativo è ovvio riconoscere anche presso i due pilastri sormontati dalle doppie bipenni a sinistra (lato B). Questi

(1) Candia, Museo.

due pilastri si uniscono con un terzo pilastro nell'altro lato del sarcofago a destra (lato A). Così, unendo i due lati del sarcofago (A, angolo destro e B, angolo sinistro) vediamo costituirsi il luogo sacro in cui avviene la funzione in onore del defunto: un altare, un pilastro con doppia bipenne ed un uccello, un recinto sacro con sopra i corni di consacrazione, così ovvi nelle rappresentazioni religiose pre-elleniche, e con dentro un

Fig. 52. — Sarcofago dipinto di H. Triada (lato A).

albero sacro, e altri due pilastri consimili al primo, ma rivestiti di foglie, in mezzo ai quali vi è un grande recipiente.

A tre divinità si allude coi tre pilastri od obelischi: sono esse le tre maggiori divinità delle credenze pre-elleniche, a cui accennano varî monumenti e che sono lontane precorritrici degli ellenici Zeus-Ades, Demeter e Persefone. Ed al suono che producono coi loro strumenti un citaredo dal lungo vestito ed un tibicine, ed al canto di cinque donne ieraticamente atteggiate, due altre donne, cioè due sacerdotesse, assistite da una terza, compiono atti di rito. È da notare che in questo sarcofago è accentuata l'importanza che nel culto pre-ellenico doveva possedere la donna ed è pure da notare che le pelli ferine indossate dalle due sacerdotesse sono un residuo delle primitive credenze totemistiche, per cui un personaggio, ammantandosi delle spoglie di un determinato animale poteva meglio avvicinarsi alla divinità, concepita originariamente sotto l'aspetto dell'animale medesimo.

Tre sono le divinità e però tre sono le vittime a loro destinate: di esse il toro, ben avvinto, offerto al dio maggiore, al predecessore di

Zeus, è già sgozzato, ed il sangue cola dalla sua cervice dentro un vaso; le due capre debbono essere ancora immolate in onore delle due minori divinità, analoghe forse a Demeter e a Persefone. E tre sono i liquidi che la seconda sacerdotessa, mentre la prima è ieraticamente atteggiata, sempre in onore delle tre divinità sta per mescolare dentro il grande vaso tra i due pilastri (lato B); poichè liquidi diversi, e probabilmente vino,

Fig. 52. — Sarcofago dipinto di H. Triada (lato B).

acqua ed una infusione di miele, debbono essere contenuti e nei due vasi recati dalla aiutante e nel vaso che la sacerdotessa sta versando. E tre sono le offerte che tre servitori arrecano al defunto, affinchè questi ne possa usare per propiziarsi nel viaggio agli Inferi le divinità sotterranee; queste offerte sono una barca funebre e, a quel che pare, due grandi *rhyta* a forma di toro corrente. Ed i tre personaggi arrecanti le offerte hanno pur essi la pelle ferina come le due sacerdotesse, perchè se queste si avvicinano alle divinità, quelli in tal modo si avvicinano al defunto, che già partecipa della natura divina.

Notiamo che nel sarcofago di Haghia Triada si ha la rappresentazione di un luogo sacro designato come tale dall'ara, dai tre pilastri e dal recinto contenente l'albero. È qui esibito uno dei tre generi a noi noti di sacre località, essendo dati gli altri due aspetti di luogo di culto dai sacelli di palazzi principeschi e dalle grotte. Poichè è da notare che, per quanto ci consta, manca nella civiltà pre-ellenica un edifizio isolato ed indipendente, che sia da considerare come la dimora del dio, cioè un tempio quale si esplica in seguito nel mondo ellenico.

Da ultimo si osservi nel sarcofago la decorazione a rosette e quella a spirali ricorrenti nelle incorniciature delle scene figurate. Tali schemi decorativi sono una peculiarità dell'arte pre-ellenica in special modo degli ultimi suoi tempi, quando cioè quest'arte, che si è estesa per tutto il bacino dell'Egeo, può abbandonare il nome di cretese ed assumere quello di micenea.

Micene e Tirinto. — Micene nell'Argolide è il centro di maggior splendore nell'ultimo spazio di tempo di questo periodo, quando cioè l'arte, che a sì grande altezza era assurta nell'isola di Creta, irradiandosi all'intorno, letificò in maggiore o in minor grado quasi tutto il bacino del Mediterraneo, illuminando, sia pur di riflesso ed anche tardivamente, le interne regioni di questo bacino.

Micene e, accanto a lei, Tirinto sono località celebri nelle saghe elleniche, in cui è il lontano ricordo, ammantato di favole, dei possenti dinasti padroni dell'Argolide, anzi riconosciuti, come ben appare dalla tradizione della guerra troiana, superiori ai principi della Grecia intiera, quasi come sovrani di una monarchia feudale. Tirinto, più vicina al mare e posta su di una bassa roccia, è nella tradizione ancor più antica di Micene, e tale anteriorità fu confermata dagli scavi recenti che hanno dimostrato come sulla roccia, su cui s'innalzano i pittoreschi e paurosi avanzi del castello di età micenea, la vita abbia lasciato traccie ininterrotte fin dalla età eneolitica. Per questa ragione ed anche per ragione di maggior chiarezza nello studio del palazzo pre-ellenico di tipo continentale, è opportuno fare cenno, prima di Micene, di ciò che di maggior importanza offrono le rovine ed hanno recato alla luce gli scavi in Tirinto. Non più un'aperta e spaziosa reggia come a Cnosso e a Festo, ma a Tirinto si ha un castello munitissimo, ricinto di mura poderose e temibili.

L'acropoli di Tirinto. — La cittadella di Tirinto è su di una roccia calcarea lunga circa m. 300 e larga m. 100; si eleva dal piano m. 18 e m. 26 dal mare, da cui dista circa tre chilometri. Due sono le parti in cui si divide la rocca tirinzia, la inferiore destinata verosimilmente alle soldatesche di presidio e ai domestici e la superiore racchiudente nelle sue grosse muraglie il palazzo principesco. Bacchilide canta (ode X, v. 77 e seg.): « Allora vennero i Ciclopi superbi ed innalzarono le bellissime mura dell'illustre città ». È un circuito davvero imponente di mura che ricinge questa bassa acropoli e che doveva renderla di difficile approccio e di difficilissima conquista (fig. 53). E queste mura già avevano fortemente colpito i visitatori dell'antichità; Strabone (VIII, 6, 11) e Pausania (II, 25, 8), come Bacchilide, le ascrivono ai favolosi Ciclopi. Sono invero massi disposti orizzontalmente, talora colossali, raggiungendo alcuni di essi la lunghezza di tre metri con uno spessore ed una altezza di un metro e mezzo. E lo spessore delle muraglie non è meno

grandioso, perchè se esso raggiunge nella parte inferiore della cittadella gli otto metri, nella parte superiore si perviene da un minimo di m. 5 ad un massimo di ben m. 17,50. E questi massi sono collocati gli uni

(Ist. arch. germ.)

Fig. 53. — Veduta delle mura di Tirinto, lato meridionale.

sugli altri colmando gl'interstizi con piccole pietre e, originariamente, anche con argilla.

Torri e sporgenze dei muri rendevano più terribile e minaccioso l'aspetto della roccia dominante ad ovest la soggiacente borgata. Nelle muraglie orientali e meridionali si allungano delle gallerie (fig. 54) che hanno le vôlte rozzamente foggiate ad ogiva con massi sovrapposti aggettanti; vedremo il perfezionamento di tale tecnica architettonica in età più tarda presso le tombe a *tholos*. In queste gallerie sboccano piccoli ambienti quadrangolari disposti dentro la grossezza delle muraglie, ambienti che dovevano servire come magazzini per armi e per provviste. Tutto questo corrisponde ai lunghi corridoi fiancheggiati dai magazzini nei palazzi cretesi; ma quale differenza di aspetto tra quel che ci offrono le secure reggie di Creta e l'austero, fortificatissimo castello di Tirinto! E l'ingresso all'interno del fortilizio accentua tale differenza rispetto ai solenni ed aperti accessi nei palazzi cretesi.

L'ingresso principale all'acropoli era ad est (v. la pianta nella fig. 55); una rampa larga m. 4,70 fiancheggiante il muro si restringeva a m. 2,50 nel passaggio attraverso la muraglia stessa: dopo di questo passaggio, facilmente difendibile dall'alto, la via correva tra due muraglie sino alla vera porta assai munita. Così, se i nemici avessero potuto sboccare attraverso il passaggio, sarebbero stati esposti, in

(da Perrot)

Fig. 54. — Veduta della galleria orientale della rocca di Tirinto.

questo corridoio tra alte muraglie prima della porta, ai colpi lanciati dall'alto dai difensori, e da destra e da sinistra. E la porta non poteva essere abbattuta con facilità; poichè, fiancheggiata da due robuste torri, era assai forte. Gli stipiti sono di un sol pezzo di sasso; la soglia, lunga m. 3,16, è pur essa monolitica, e sono visibili i fori dei cardini e della trave che doveva servire di sbarramento nell'interno. Ma fossero riusciti i nemici, pure a prezzo di molto sangue, ad abbattere questa porta, l'irruzione loro avrebbe potuto essere ritardata dal fatto che anche dopo la porta, la strada di accesso nell'interno della rocca era fiancheggiata da mura, mentre una seconda porta avrebbe servito ad arrestare per un po' di tempo la furia assalitrice e a dare agio ai difensori di scampo sicuro dal castello per altra via. Infatti nel fianco occidentale, nascosto accuratamente nella curva della grossa muraglia, vi è uno stretto passaggio, foggiato a ripida scala con strettissimo sbocco occultabile in modo assai facile, al di fuori della rocca.

Ma, ritornando alla via di accesso, si nota che alle porte di difesa del castello succedono altre porte di ornamento, l'ingresso cioè al palazzo racchiuso dentro la rocca. Si riconosce nella sua pianta il propileo, il quale presenta una forma tipica, che permane attraverso l'arte greca; i celebri e più complessi propilei dell'acropoli di Atene risalgono come tipo a questi lontani predecessori, noti a noi dal palazzo tirinzio: cioè

in pianta, si ha un quadrato diviso da un muro mediano, in cui si apre la porta; sia dinanzi che dietro questo muro si estende un vestibolo con due colonne, qui pure lignee come a Creta, tra due pilastri.

Dai propilei si passa ad un grande spazio aperto e da esso, attraverso un secondo propileo, si penetra nella corte lastricata e recinta di colonne,

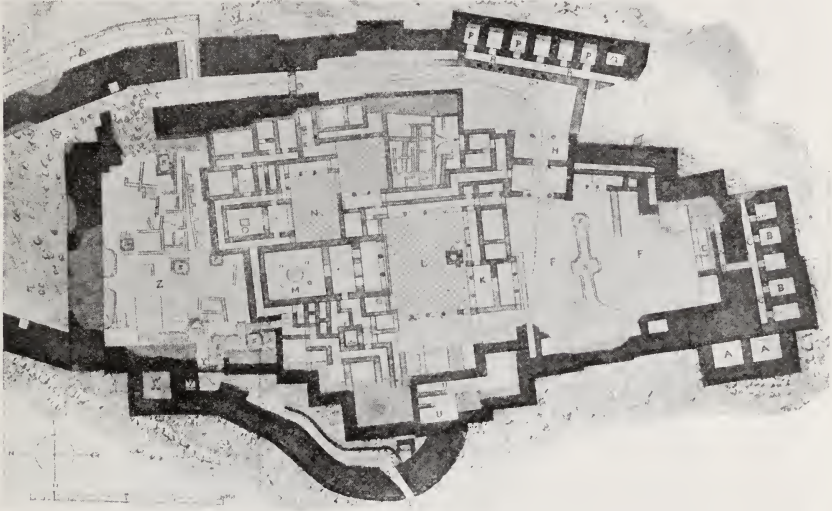



Fig. 55. — Pianta del palazzo di Tirinto: Δ, rampe di accesso — H, propileo — K, propileo interno — L, cortile — M, *mègaron* — P, Q, B, A, magazzini — N, secondo cortile interno — O, *mègaron* minore — T, uscita secondaria dalla rocca.

in cui nel lato meridionale è l'ara, precorritrice dell'ara di Zeus *Herkeios*. In questo cortile forse si compivano cerimonie religiose e giuochi come nei cosiddetti teatri di Cnosso e di Festo. Dalla parte settentrionale del cortile si accedeva al *mègaron*, che è il centro di tutto il palazzo, poichè in esso il principe dava udienza. È il *mègaron* (fig. 56) di forma tipica nella civiltà micenea da cui, come vedremo, si svilupperà il tempio ellenico e presenta esso, più evoluto, lo schema dei primitivi edifizi del secondo strato di Hissarlik. Si sono dati nomi omerici, e non a torto, alle parti del *mègaron*, cioè il nome di *aithousa* al vestibolo, quello di *pròdomos* all'antisala, di *mègaron* vero e proprio alla sala. Il vestibolo è un porticato a due colonne tra due pilastri; nel muro dell'antisala si aprivano tre porte e nel muro della sala una grande porta; nella sala era nel mezzo uno spazio rettangolare con dentro la *eschàra* o focolare rotondo, centro della dimora simbolo della famiglia e di ospitalità. Lo spazio rettangolare in mezzo alla sala era limitato da quattro colonne, che dovevano sorreggere le travature del tetto orizzontale e, corrispondentemente a queste quattro colonne, vi doveva essere una sopraelevazione, aperta nei lati verticali, per dar sfogo al fumo del focolare e per lasciar penetrare aria e luce.

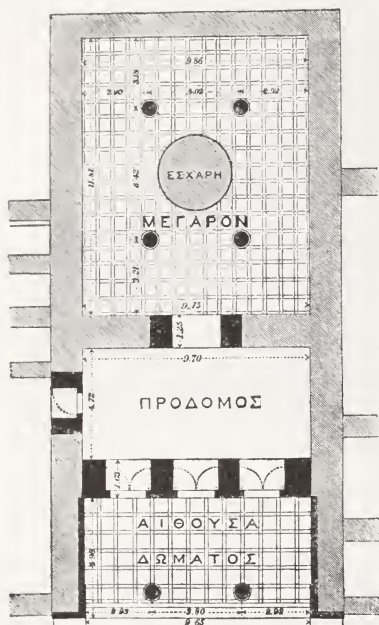
Nel *mègaron*, come nei propilei e nelle altre parti del palazzo, il materiale costruttivo era dato dalla pietra per lo zoccolo dei muri sino ad un metro di altezza, da mattoni crudi e dal legno per le parti dell'edifizio (pareti, pilastri, colonne, trabeazione). Ma una ricchezza decorativa doveva vieppiù rendere degno di ammirazione questo luogo, ove il principe si mostrava in tutta la sua potenza. Gli elementi ornamentali dovevano essere offerti, oltre che dalle tappezzerie, da intarsi in legno e da borchie lucenti di bronzo, da pietre policrome, accuratamente levigate, da paste vitree (si cf. il fregio di *kyanos* del palazzo omerico di Alcinoo: si v. *Odissea*, VII, v. 87). Di più il pavimento era tutto adorno di pitture a riquadri, contenenti delle figure desunte dal mondo marino, polipi e delfini.

(da Perrot)

Fig. 56. — Pianta del *mègaron* del palazzo di Tirinto.

Ben poco di tutto ciò è rimasto: menzioniamo ora alcuni frammenti di fregio di alabastro costituito da pezzi sporgenti e rientranti con decorazione e di rosette e di palmette con spirali; il fregio di tale tipo con queste parti alternate può essere considerato come precursore del fregio di triglifi e di metope del tempio di ordine dorico.

Oltre al *mègaron* testè descritto, si avverte nel palazzo di Tirinto, contiguo in parte ad est, un secondo *mègaron* di minori dimensioni, pure preceduto da un cortile; tra gli altri ambienti si nota una piccola stanza quadrangolare col pavimento formato da una sola lastra calcarea (m. 4 per m. 3 per m. 0,70): per la presenza di un canale di scarico e per il rinvenimento di porzione di una vasca fittile dobbiamo in esso ambiente riconoscere un bagno.

Pitture del palazzo di Tirinto. — Ma il palazzo di Tirinto, più assai che quelli di Micene e di Tebe, ci ha fornito frammenti di decorazione pittorica delle pareti (1), nei quali frammenti è ovvio riconoscere la impronta dell'arte cretese, sebbene palesino essi al confronto un conven-

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

zionalismo maggiore o una maggiore stilizzazione. Tra i molti frammenti due sono da segnalare: uno di scena di caccia al cignale, l'altro di scena

Fig. 57. — Affresco del palazzo di Tirinto: frammento di caccia al cignale.

di giostra col toro. Nel primo frammento (fig. 57) il cignale è già stato raggiunto da tre cani veloci e vi è un rendimento convenzionale del paesaggio dato da esili pianticelle stilizzate dall'ondulato stelo con viticci. Vi sono forme convenzionali non solo nelle piante, ma anche in queste figure

di bestie lanciate ad una corsa innaturale con accentuata depressione del dorso e con le zampe posteriori rialzate quasi orizzontalmente. E vi è convenzionalismo di colori in queste pitture, nelle quali manca, come del resto in quelle cretesi, la ombreggiatura; un colore chiaro è dato alle pianticelle, mentre i cani, bianchi, hanno macchie scure, rosee,

Fig. 58. — Frammento di affresco da Tirinto: *taurokathapsia* (cm. 27).

persino turchine ed il cignale è giallo con striature nere. Vi è infine assenza di prospettiva, poichè le bestie sono esibite l'una sull'altra ed il paesaggio ci appare come se fosse visto dall'alto.

La pittura della giostra sul toro (fig. 58) sembra un pallido riflesso di ciò che potevano esprimere, trattando il medesimo soggetto, gli artisti cretesi: pare essa invero una copia, di proporzioni ridotte ed assai stilizzata, di un originale maggiore cretese. Vi è trattato il tema ovvio nell'arte di Creta: il toro cioè in corsa, su cui volteggia con abilità sorprendente una figura di agile ginnasta, figura, si badi bene, femminile, che si afferra alle corna della belva. E nel quadretto tirinzio vi è rigidezza espressiva, con evidente mancanza nel suo autore di senso giusto di osservazione nel rendere le proporzioni, le forme, il movimento.

L'acropoli di Micene. — Era « nell'intimo recesso dell'Argolide nutrice di cavalli » (*Odissea*, III, v. 263) che sorgeva Micene, la città ricca di oro (*polychrysos*) del canto omerico. La poderosa sua cinta di mura su di un roccioso massiccio, che è una delle propaggini del monte Eubea (Sant'Elia), in un paesaggio deserto ed imponente nella sua

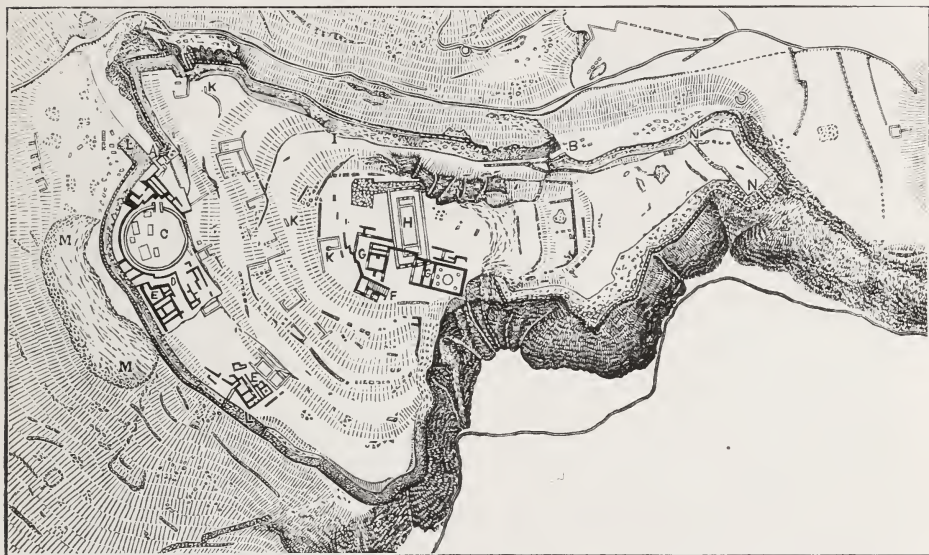
alpestre nudità, è oltremodo suggestiva; alla mente del visitatore si affollano i ricordi delle cupe, atroci stragi che funestarono la casa degli Atridi, dominatrice dell'Argolide, potentissima tra le altre famiglie principesche dell'Ellade intiera. È la leggenda che nel suo tragico orrore

(da Perrot)

Fig. 59. — Pianta dell'acropoli di Micene.

si armonizza mirabilmente col terreno selvaggio e brullo dalle linee nella loro grandiosità più che austere, paurose.

L'acropoli di Micene ha la forma di un grande triangolo del circuito di circa 800 metri (fig. 59). Ad essa si accedeva dal lato di nord-ovest per un ingresso principale, la cosiddetta Porta dei Leoni, che per notorietà attraverso i secoli dai tempi antichi sino a noi, deve essere menzionata accanto alle cosiddette mura ciclopiche della medesima acropoli micenea e alla cosiddetta tomba di Atreo della città bassa. Importanti sono le opere militari ed idrauliche della cittadella, quest'ultime intese a condurre, mediante una galleria sotterranea fin dentro il circuito delle mura, le acque purissime della fonte Perseia che sgorga a circa m. 360 di distanza. Le mura del recinto del castello conservate in gran parte, seguenti il ciglio della rupe, hanno un carattere meno primitivo e nel tempo stesso meno gigantesco che a Tirinto. Invero parecchi tratti di queste mura sono costituiti da massi squadrati e regolarmente sovrapposti, sicchè si è indotti a supporre che questa cinta murale sia stata soggetta a parziali rifacimenti in età seriore. Nell'interno della cittadella si sono ritrovati gli avanzi del palazzo principesco e precisamente sulla spianata

più alta, ed i residui di questo palazzo e pel cortile e pel *mègaron* tripartito presentano vivissima analogia col palazzo di Tirinto. Ma a Micene l'interesse maggiore è suscitato dalla celebre Porta dei Leoni e

(Ist. arch. germ.)

Fig. 60. – Porta dei Leoni a Micene.

dal recinto funerario o *heroon* posto dentro la cerchia delle mura, appena si è valicato l'ingresso a destra.

La Porta dei Leoni a Micene. — La Porta dei Leoni (fig. 60) è imponente nella semplicità delle sue linee. È costituita da quattro enormi massi calcarei che sono la soglia, gli stipiti e l'architrave: è alta metri 3,20, mentre l'apertura sua misura in basso circa metri 3, in alto metri 2,85. Sull'architrave, gigantesco monolito di metri 5 di lunghezza e di metri 2,50 di spessore, è il triangolo di scarico chiuso da una lastra calcarea con decorazione figurata a rilievo, la quale costituisce la più grandiosa manifestazione di scultura pre-ellenica che a noi sia pervenuta. Sono rappresentati in positura araldica due leoni drizzati con le zampe anteriori, che poggiano su di una base costituita da due are accostate, su cui è una colonna con porzione dell'epistilio. Mancano le teste, le quali dovevano essere scolpite a parte e dovevano sporgere, del tutto libere, di fronte. La colonna è di forma, per dir così, pre-dorica, col capitello formato dall'echino, sormontante una gola, e dall'abaco.

Forse le teste delle belve erano di materiale diverso, che possiamo pensare una roccia rossastra del luogo e probabilmente tutto il rilievo doveva essere vivificato da forte policromia, sì da attirare su di sè di preferenza gli sguardi di tutti coloro che salivano all'acropoli micenea. Con questa composizione, per dir così araldica, viene ad essere riempito in modo del tutto idoneo il triangolo di scarico sulla porta. L'assieme del rilievo soddisfa assai, ma, osservando le due belve espresse di maniera e non secondo l'esempio della natura, scorgiamo nelle forme molli e non vigorose negligenze e manchevolezze di esecuzione, onde si è indotti ad attribuire questo rilievo ad artista locale e non ad artista cretese. Per ciò che concerne il significato racchiuso in questa composizione, si deve notare che qui la colonna, come in altri monumenti pre-ellenici, è la rappresentazione aniconica delle divinità, accanto alla quale stanno, come suoi attributi e nel tempo stesso come diretta emanazione della sua forza, le due belve. Concetto analogo è nella cretula di Cnosso sopra citata, ove alla rappresentazione simbolica delle divinità è sostituita la espressione antropomorfa della divinità stessa. Così il rilievo miceneo dei leoni ha un contenuto sacro e vale a significare che tutto ciò che è racchiuso dentro la cerchia di mura cioè tutta la rocca micenea, era posto sotto la salda protezione di un nume.

Il recinto funerario di Micene e la suppellettile delle sue tombe. — Ed invero sacra era la rocca micenea anche per un'altra ragione, per la presenza di un recinto funerario, di un *heroon* in cui erano sepolti, come immersi in fulvo oro, i membri più antichi della dinastia imperante dalle alture di Micene sull'Argolide sitibonda. Era questo recinto (fig. 61), come è risultato dal fortunatissimo scavo di E. Schliemann, di forma circolare, del diametro di m. 26,50, chiuso all'intorno da una doppia fila di lastroni verticalmente piantati nella roccia e superiormente riuniti da altri lastroni orizzontali. Il recinto conteneva sei fosse mortuarie, in cui erano stati deposti in tutto 17 cadaveri di adulti e due di bambini. Lastre di pietra con ornati o figurazioni servivano di segnacolo alle tombe e su di una di queste tombe era stata costruita un'ara rotonda pei sacrifizi funebri. Originariamente queste tombe erano al di fuori dell'acropoli, che doveva essere di minore estensione; in seguito furono comprese dentro il circuito delle mura a noi pervenute e a cui appartiene la Porta dei Leoni.

Nei cadaveri ricoperti di oro lo Schliemann, che con fantasia e con entusiasmo di poeta cercava sempre di riconnettere tutte le scoperte archeologiche, che egli faceva, con gli uomini e con gli avvenimenti della leggenda troiana, riconosceva indubbiamente Agamennone e tutte le altre vittime della tragedia che funestò la reggia di Micene, al ritorno delle schiere vittoriose degli Achei dalla impresa di Ilio. E a tale idea

veniva indotto lo Schliemann da una tradizione contenuta in un passo della periegesi di Pausania (II, 16, 5 e 6), tradizione che indicava appunto

(Ist. arch. germ.)

Fig. 61. — Recinto funerario nell'acropoli di Micene.

dentro le mura di Micene le tombe delle vittime trucidate nella fosca tragedia, immortalata dai versi di Eschilo.

In realtà i cadaveri rinvenuti dallo Schliemann, ricoperti così fastosamente di oro appartengono sì ad una famiglia regale di Micene, ma sono ben più antichi della età di Agamennone e della leggenda troiana. Solo in più tarda età, quando la rocca di Micene, ampliatasi, fu circondata dalle mura in cui si apre la Porta dei Leoni e quando sorsero lungo la salita dell'Acropoli le tombe principesche a cupola, avrà avuto potenza la famiglia regale di Micene, nota a noi dalla leggenda per la figura del re dei re miserabilmente sgozzato dall'adultera consorte.

Veniamo ora ad esaminare alcuni dei monumenti che lo scavo del recinto miceneo ha recato alla luce (1). E da tali monumenti ben appare quale profonda differenza intercede tra la produzione cretese, rappresentata qui da alcuni oggetti importati e quella veramente locale, micenea: tra la produzione di un'arte superiore, padrona di mezzi

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

tecnici ed audace nella espressione e la produzione di un'arte di scarsa potenzialità ed inabile nella sua rudezza. Si esamini, per es., una delle stele funebri (fig. 62) scalpellate in tenero tufo e si constaterà in essa una manifestazione di arte del tutto primitiva. Basso è assai il rilievo con le figure piatte, rigidamente delimitate e senza accenno di modellatura; il campo della stele era diviso in due zone: di esse la superiore, assai più alta, è riempita dall'ovvio ornato delle spirali ricorrenti, mentre nella zona inferiore è l'assai goffa figura del defunto che, su carro tirato in apparenza da un solo quadrupede e preceduto da un servo con la spada nella sinistra, parte probabilmente per la caccia. Tutto è infantile in questa scena e ben appare la ingenua preoccupazione dello scalpellatore nel riempire con ornati i vuoti. Quale differenza dalle contemporanee composizioni cretesi, dalla scena di processione, per esempio, del vaso di steatite di Haghia Triada!

(da Schuchhardt)
Fig. 62. — Stele funebre dal recinto funerario di Micene (m. 1.78).

I cadaveri del recinto funerario di Micene erano, ripeto, per così dire immersi nell'oro. Laminette auree invero di forme svariatissime e con varia decorazione furono ritrovate in enorme numero attorno ai cadaveri; basti dire che dalla sola terza fossa, oltre ad altro materiale prezioso, si ricuperarono ben 701 laminette auree ritagliate a dischetti. Secondo ogni verosimiglianza molte laminette erano inchiodate sulle casse funebri, di forma antropoide; altre lamine dovevano invece essere incollate sulle fascie di tela che avvolgevano i cadaveri; alcune laminette dovevano servire al rivestimento di cassettine; infine altri oggetti aurei (per esempio, dei nastri di oro) servivano di ornamento personale ai cadaveri stessi. Così, da un lato i cadaveri fasciati come mummie dello *heroon* di Micene e d'altro lato la espressione del cadavere come mummia nel sarcofago di Haghia Triada ci fanno rammentare gli usi

funebri dell'Egitto, del paese col quale i Cretesi e gli Achei ebbero diuturni e stretti rapporti. E sulla fasciatura costellata di aurei ornati erano infisse, al posto della faccia, maschere di robusta lamina di oro. In queste maschere, come appare nell'esemplare qui riprodotto (fig. 63), con sincera tendenza al naturalismo e con ingenua espressione di arte si era cercato di ritrarre i lineamenti individuali dei defunti nella rigidità della morte, con gli occhi e con le labbra ermeticamente chiuse; così queste maschere micenee possono essere considerate tra i primi esempi del ritratto nell'ambiente in cui poscia ebbe il suo sviluppo la civiltà classica. Si può addurre anche una grande lamina larga ben cm. 52 (fig. 64); doveva essere collocata al posto del petto e le due borchie imitano le forme dei capezzoli delle mammelle, mentre tutto il campo è riempito dalla ovvia decorazione a spirali ricorrenti.

Fig. 63. — Maschera aurea da Micene.

Alcune lamine a losanga, erroneamente interpretate dapprima come diademi, dovevano, inchiodate, servire di decorazione sulle casse funebri; in un esemplare qui edito (fig. 65) vediamo la ornamentazione a cerchietti, ciascuno dei quali contiene una forma stellare o borchiette collocate a cerchio attorno ad una borchietta centrale. Si può far menzione di due tipi di laminette a disco, in cui sono rappresentazioni desunte dal mondo animale (fig. 66): in una è una forma di polipo ben diversa nel suo schema decorativo, stilizzato dal polipo pieno di vita della brocchetta di Gurnià; nell'altra laminetta vi è una farfalla di forme pure rigide, simbolo, forse, dell'anima. Si aggiunga che un terzo tipo di laminetta (fig. 67) imita, tutta ritagliata all'intorno, la forma di foglia di platano. Nè è da tralasciare il tipo di laminetta (fig. 68) in cui è la figura, pure tutta ritagliata all'intorno, di una donna ignuda che si comprime le poppe mentre aleggiano attorno al suo capo tre colombe. Manifestamente si ha qui una figura di carattere simbolico, di essenza divina, la figura di una Afrodite primitiva che allude alle immortali forze generatrici della natura ed è

ovvia la connessione sua con le figure ignude del periodo precedente delle origini. Senza più oltre indugiarci nell'esame di altri tipi di laminette

Fig. 64. — Pettorale aureo da Micene.

decorate, si deve notare che la ornamentazione di queste medesime laminette è condotta seguendo pochi schemi di uso corrente, con grande

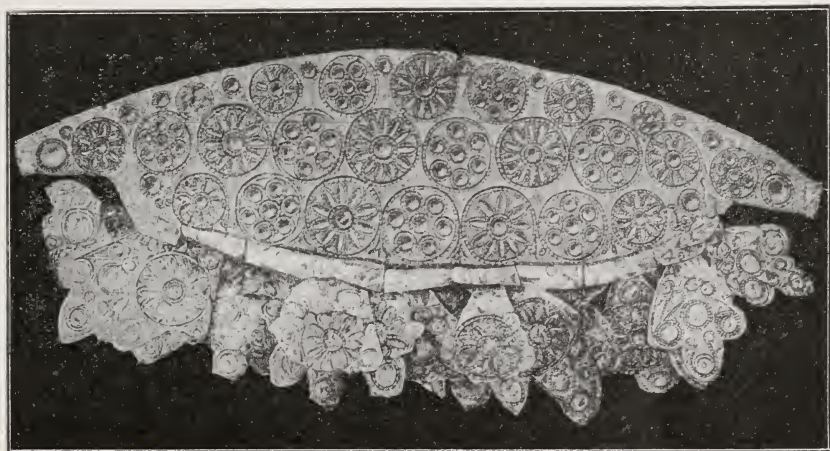



Fig. 65. — Lamina d'oro da Micene (m. 0,62).

facilità di riproduzione, per dir così, quasi meccanica, e ciò dimostra la pratica non piccola degli orafi locali in questi loro prodotti, a cui manca la esatta percezione delle forme, offuscata completamente dallo

esclusivo scopo di appagare l'occhio con una leggiadra, piacevole decorazione.

Oltre alle lamine, le tombe di Micene ci hanno dato in numero grande vasi di oro, dei quali parecchi, lavorati a sbalzo con rilievi impressi e

(da Perrot)

Fig. 66. — Dischetti aurei da Micene.

ritoccati dal bulino, sono indubbiamente di fabbrica locale. Celebre è fra questi vasi uno (fig. 69, in mezzo), un calice cioè con alto piede a tubo e con due anse verticali riunite alla base mediante nastri di lamina; sulle anse due colombe con ali spiegate hanno la testa diretta verso l'orlo quasi in atto di bere. Non a torto venne alla mente del fortunatissimo scopritore delle tombe di Micene l'aureo calice del vecchio eroe Nestore (*Iliade*, XI, v. 632 e segg.), cosparso di borchie e provvisto di quattro anse, attorno a ciascuna delle quali erano due auree colombe. In realtà è di uso non raro non solo nella civiltà pre-ellenica, ma nelle civiltà preistoriche del mondo classico la espressione di uccelli ed anche di quadrupedi, che stanno in atteggiamento di bere sulla orlatura oppure nell'interno dei vasi. Manifestamente tale singolare espressione di forme animalesche sarà pervenuta all'arte pre-ellenica, d'onde si sarebbe diffusa in ambienti di civiltà preistorica contemporanei o posteriori, dall'arte dell'Egitto, ove esemplari di vasi con simili ornamenti sono tutt'altro che rari nella dinastia XVIII, in quel tempo cioè in cui più forti ed intense erano le relazioni tra l'Egitto e l'Egeo.

(da Schuchhardt)

Fig. 67. — Laminetta aurea a foglia di platano da Micene.

Arte cretese nella suppellettile del recinto di Micene. — Finora dei corredi funebri del recinto sepolcrale di Micene si è fatta menzione di monumenti senza dubbio dovuti all'industria locale, sotto l'influsso della superiore arte cretese; ma altri cimelî appartengono in realtà a quest'arte. Parlando dell'arte cretese già si fece cenno di due *rhyta* della quarta tomba di Micene in metallo prezioso. Specialmente ammirabile è la forte testa taurina qui riprodotta (fig. 70), perchè in essa si avverte quella impronta di arte naturalistica, che è così palese nelle opere più belle e del più bel tempo dell'arte di Creta. E singolare è la unione di materiali diversi: la testa è di robusta lamina argentea, ma le orecchie sono in bronzo con rivestimento di foglia di oro all'interno, di argento all'esterno; le corna, che dovevano essere in legno, saranno state dorate e laminette di oro rivestivano le narici e le labbra, e di oro e di niello dovevano essere

(da Dussaud)

Fig. 68. — Laminetta aurea da Micene a figura ignuda muliebre con tre colombe.

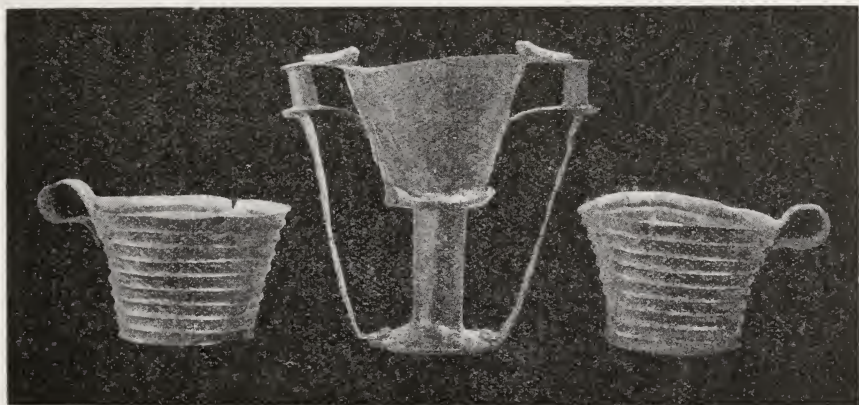



Fig. 69. — Vasi aurei da Micene.

gli occhi, mentre sulla fronte è imperniata una rosetta pure di oro, accentuante il carattere sacro, simbolico di questa testa taurina.

Il rhyton *di argento di Micene.* — Di eccezionale pregio è un vaso della quinta tomba (fig. 71), di argento con orlo e con borchie di oro, insignito di una rappresentazione figurata a rilievo; per la sagoma, peculiare

del resto all'arte cretese, è simile al grande *rhyton* che è tenuto nelle mani del giovine del dipinto di Cnosso, di cui più addietro si è fatta parola. Solo da poco si sono ricongiunti i frammenti di questo vaso, sicchè ne è risultata la forma suddetta, ma, in realtà, prima era conosciuto isolatamente il frammento più importante di questo vaso, frammento che contiene la rappresentazione di una battaglia. È un rilievo pittorico, per dir così, con una scena paesistica che, data l'essenza di questa arte cretese, sì remota, ci riempie davvero di stupore. È rappresentata la difesa di una città cinta di mura e di torri, posta su terreno montuoso accanto ad alberi folti. Convenzionale è la prospettiva, poichè il paesaggio, specialmente il bosco, pure di convenzionale espressione, è come visto dall'alto al basso; ma vi è un puro accento di vita nelle sottili figure dei difensori, frombolieri ed arcieri, in varî atteggiamenti e nelle figure femminili accalcate su gli spalti delle mura ed eccitanti coi gesti e con la voce i guerrieri alla strenua difesa. Vi è in questo vaso, dovuto indubbiamente ad un toreuta cretese, una mirabile vivacità di motivi e una sorprendente libertà di composizione.

Fig. 70. — *Rhyton* di varî metalli a forma di testa taurina da Micene.

Le lame di pugnale del recinto di Micene. — Ma l'arte di Creta rifulge tra gli oggetti del recinto di Micene in special modo nelle lame di pugnale della quarta e della quinta tomba. Sono questi pugnali da considerare come capolavori dell'arte della incrostazione del metallo, nella tecnica cioè della agemina e del niello. Si veda, come esempio, la più bella di queste lame di pugnali con le figurazioni d'ambo i lati (fig. 72). Sui lati della bronzea lama, che ora raggiunge la lunghezza di cm. 23.5, sono state inserite per tutta la lunghezza due lamine di bronzo smaltato, in cui furono impresse le minuscole figurine delle due composizioni. Ed in queste impressioni il finissimo ed espertissimo artista cretese collocò piccole e sottili laminette o di argento o di oro o di oro pallido (elettro) e per alcuni particolari, o inserì dello smalto nerastro o col bulino diede delicatissimi colpi nelle sottili lamelle producendo incisioni assai minute. Così con pazienza, con cura e con vero senso di arte espresse

l'autore di questa mirabile lama di pugnale due scene figurate che, per la fine policromia data dalle sfumature dei diversi metalli e delle diverse leghe metalliche, producono un effetto essenzialmente pittorico. Ma se singolare è la tecnica, non meno singolare è l'accento di vita che l'artefice seppe imprimere nelle sue minuscole figure. Ecco su di un

(da *Ath. Mitt.*)

Fig. 71. — Frammento di *rhyton* d'argento da Micene e ricostruzione del *rhyton* stesso.

lato la caccia ai leoni: cinque cacciatori sono rappresentati e tre belve: di queste due sono già volte in fuga, ma la terza, più grande, ferita di freccia alla coscia sinistra, affronta i cacciatori, di cui uno è caduto a terra. Questi cacciatori, combattenti con lancie ed archi e muniti di grandi scudi, o di forma rettangolare o di forma bilobata, indossano le corte mutandine peculiari del costume cretese e dimostrano nelle proporzioni la snellezza, nei movimenti la vivacità che osserviamo nelle scene figurate di arte cretese. E bellissima mossa hanno i leoni in corsa che ricordano, per lo allungamento pieno di slancio dei loro corpi, il cignale ed i cani dell'affresco di Tirinto.

Nell'altro lato del pugnale è una scena delle solitudini selvaggie del continente africano. Quattro timide gazzelle si dànno a fuga pazza perchè il leone, il terribile re delle foreste, ha azzannato ed addentato all'improvviso una loro compagna. E si deve lodare il modo con cui fu adattata la composizione in questi due lati delle lame di pugnale;

Fig. 72 *a*. Lama di pugnale ageminata da Micene.

poichè, come fu osservato, l'artista ha saputo affrontare e sciogliere felicemente lo stesso problema che s'imporrà parecchi secoli più tardi agli artisti greci nel decorare di sculture le due ali dei frontoni di un tempio. I leoni, le gazzelle dànno una intonazione esotica e specificatamente africana alla scena e la stessa intonazione, e precisamente egizia, è nella scena di una seconda lama di pugnale di Micene. In realtà è innegabile l'influsso egizio, ma nelle scene dei pugnali micenei vi è indipendenza assoluta nella espressione dei motivi e delle composizioni. Ed è innegabile la derivazione dall'Egitto ai Cretesi della tecnica della agemina e del niello; un pugnale lavorato come quelli di Micene è uscito dalla tomba di Aahotep, madre di Amosis (1580-1557), ma esso quanto è inferiore ai pugnali micenei! Nè è poi da escludere la ipotesi che, pur rimanendo all'Egitto la precedenza nella tecnica della incrostazione dei metalli, nel pugnale di Aahotep si debba riconoscere una testimonianza di influsso esercitato alla sua volta dall'isola di Creta sull'arte del paese dei Faraoni.

Anelli aurei di Micene. — Anelli con castone aureo figurato si rinvennero nel recinto di Micene; anch'essi indubbiamente sono oggetti d'importazione da Creta. Pregevolissimi sono due anelli della quarta tomba (fig. 73). In essi, nelle due scene di caccia e di combattimento, vi sono quelle medesime esimie qualità che rendono preziose le altre opere dell'arte di Creta: slancio, energia, focosità. Nella scena della caccia al cervo il ricco signore che va alla caccia su biga, sta per scagliare la freccia sulla bestia, la quale è espressa con esattezza di forme e con bella torsione del capo; assai inferiori di esecuzione sono i cavalli, troppo distesi, anzi contorti nel galoppo, e il cervo è rappresentato per la solita con-

venzione prospettica non dinnanzi, ma sopra alla biga. Ma vi è pur sempre grande differenza dal cacciatore su carro su stele locale di Micene. Ancor più lodevole è la scena di combattimento nell'altro anello; vi è una zuffa tra quattro guerrieri, che per le forme loro assai snelle e per la risolutezza delle mosse tanto rammentano i guerrieri del vaso di argento frammentato e i cacciatori della lama di pugnale. Un guerriero vincitore sta per immergere la daga nel nemico già quasi caduto, il quale si difende tuttavia con una lunga spada, mentre un compagno, pur fuggendo, col corpo protetto da un ampio scudo semicilindrico vibra un colpo di lancia; a destra un ferito, caduto, è espresso audacemente di fronte e con la destra si puntella al suolo.

Il materiale uscito dalle sei fosse dello *heroon* di Micene presenta una uniformità di caratteri stilistici, sicchè si sarebbe indotti a ritenere esse fossero quasi contemporanee tra di loro. In realtà l'esame dei frammenti di vasi dipinti, rinvenuti insieme con gli ori e gli altri oggetti preziosi, ha avuto come risultato di giudicare come più antiche le fosse quarta e quinta, e però il recinto funerario dei vetusti principi di Micene può essere delimitato tra il 1600 ed il 1400 a. Cristo.

Le tombe a cupola. — Più recenti sono invece le tombe a cupola, situate nella città bassa di Micene; tra di esse due sono preminenti, il cosiddetto tesoro di Atreo e la cosiddetta tomba della signora Schliemann; ma specialmente la prima è mirabile per ampiezza e, pur denudata come ora si trova della sua decorazione, si manifesta alla nostra mente come segno tangibile della ricchezza e della potenza dei dinasti di Micene. Perchè, con tutta probabilità, la famiglia dinastica, celebre nella

Fig. 72 *b*. — Lama di pugnale da Micene.

tradizione poetica pei nomi di Atreo, di Agamennone e di Oreste, avrà fatto costruire per sè la monumentale tomba affidando la sopraintendenza di questa opera ad una eccezionale tempra di artista, forse cretese, esplicante la sua perizia architettonica in una costruzione a vôlta d'impeccabile armonia ed il suo fine senso estetico nella riunione delle varie forme decorative.

Si deve premettere che, oltre alle tombe a cupola di Micene, altre se ne sono trovate in altri luoghi della Grecia (a Tirinto e presso Argo nell'Argolide, a Menidi e a Thorikos nell'Attica, ad Orcomeno nella Beozia, a Volo in Tessaglia, a Vafiò nella Laconia, a Kakóvatos nel-l'Elide) ed in Creta (tomba di Isopata presso Cnosso, con stanza quadrata). Questo tipo di tomba a cupola non è altro che la forma perfezionata del tipo di tomba a *tholos*, nota a noi nel periodo delle origi i specialmente dalla *tholos* di Haghia Triada. È infine la forma della primitiva capanna circolare che si è conservata, modificandosi e perfezionandosi per quanto concerne le case dei defunti.

Il « tesoro di Atreo » a Micene. — Ma nel tesoro di Atreo (fig. 74) tale tipo di tomba raggiunge l'apice per grandiosità, per accuratezza di esecuzione, per ricchezza di ornati. In un pendìo è scavato un lungo corridoio di accesso (*dromos*) di m. 35 di lunghezza, di m. 6 di larghezza, che conduceva ad un'ampia stanza rotonda su cui si ergeva la cupola (*tholos*) di m. 14,20 di diametro, di m. 13,60 di altezza; un'apertura laterale conduceva dalla stanza rotonda in un piccolo ambiente quadrato, ove dovevano essere sepolti i cadaveri della famiglia principesca, mentre è logico supporre che la rotonda fosse destinata a raccogliere i superstiti in determinate circostanze solenni per riti in onore dei defunti. I fianchi del corridoio, come tutta la rotonda, sono rivestiti di filari di grandi massi calcarei, squadrati e collocati gli uni sugli altri con encomiabile esattezza. I muri del *dromos*, seguendo il pendìo della collina, vanno decrescendo a scarpata verso l'uscita. La facciata della *tholos* è ora (fig. 75) del tutto priva di quella decorazione che doveva abbagliare, sia per la varietà dei materiali impiegati, sia per la ricchezza dei motivi ornamentali. La porta, alta m. 5,40, ha l'architrave costituito da due colossali pietre; quella anzi che è nell'interno è lunga ben metri 9, larga m. 5, alta m. 1, sicchè il peso suo è calcolato di circa 122.000 kg. Si può invero asserire che non mai in edifizi architettonici greci fu messa in opera una pietra così grande.

Sulla porta si apre attualmente il vuoto triangolo di scarico, privo delle lastre di pietra scalpellata che dovevano adornarlo, e ai fianchi della porta sono tuttora visibili le basi delle mezze-colonne. La decorazione è ora del tutto scomparsa dal venerando monumento, assai guastato dalla devastazione inflittagli dal turco Vely Pascià nel 1810; ma frammenti di tale decorazione si trovano dispersi in varî musei di

Europa (1), e sulla base di essi si è tentato di ricostruire la insigne facciata ridotta ora a nudo scheletro (fig. 76). Una policromia, prodotta dalla natura diversa dei materiali adoperati, avvivava questa facciata. Le mezze-colonne, alte m. 6,50, assottigliate leggermente verso la base, erano di verde breccia; la loro forma sembra precorrere la colonna dorica con l'echino e l'abaco, mentre tra l'echino ed il fusto vi è una gola ornata di foglie stilizzate, elemento questo che vedremo poi conservato nel cosiddetto capitello acheo in templi arcaici di Tirinto e di Pesto; la decorazione poi del capitello e del fusto a fascie a zig-zag con spirali ricorrenti sembra inspirata dalla tecnica dei rilievi su laminette auree. Il triangolo di scarico era chiuso da lastre di porfido rosso pure a decorazioni a spirali ricorrenti, ed altri ornati in marmo bianco, in porfido rosso, in breccia verde, in bronzo e forse in smalto ed in pittura erano lungo gli stipiti della porta e sull'epistilio e ai lati e sopra il triangolo di scarico. Mancano nondimeno i dati positivi per una ricostruzione esatta di tutto l'assieme e perciò parecchio vi è di problematico anche nella ricostruzione qui edita (2), la quale tuttavia è condotta fedelmente secondo i caratteri specifici dell'arte micenea.

(da Perrot)

Fig. 73. — Due anelli aurei da Micene.

La cupola, che tanto stupisce non per la sua altezza, ma per la squisita armonia delle linee, che salgono ampiamente ed audacemente curveggianti, è costituita da 33 file di massi squadrati sovrapposti a linee concentriche, che a grado a grado diminuiscono verso la cima, sicchè sull'ultimo filare è sovrapposto a chiusura del tutto un grande lastrone. Sono adunque dei filari aggettanti, seguendo cioè il metodo costruttivo detto della falsa vôlta; è qui perfezionato in realtà lo stesso metodo costruttivo, che così rude ci appare nelle gallerie ogivali di

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico; Londra, Museo Britannico, già Coll. Lord Sligo; Berlino, Musei, *Antiquarium;* Monaco, *Antiquarium;* Karlsruhe, già Coll. granducali.

(2) Ricostruzione di C. Chipiez.

Tirinto. Tutta la vôlta era poi costellata di grandi rosoni di bronzo dorato, collocati a file concentriche, mentre in basso, all'altezza della porta doveva correre tutto all'intorno un fregio continuo di lastre di bronzo. Infine è lecito supporre che anche le pareti ed il soffitto della

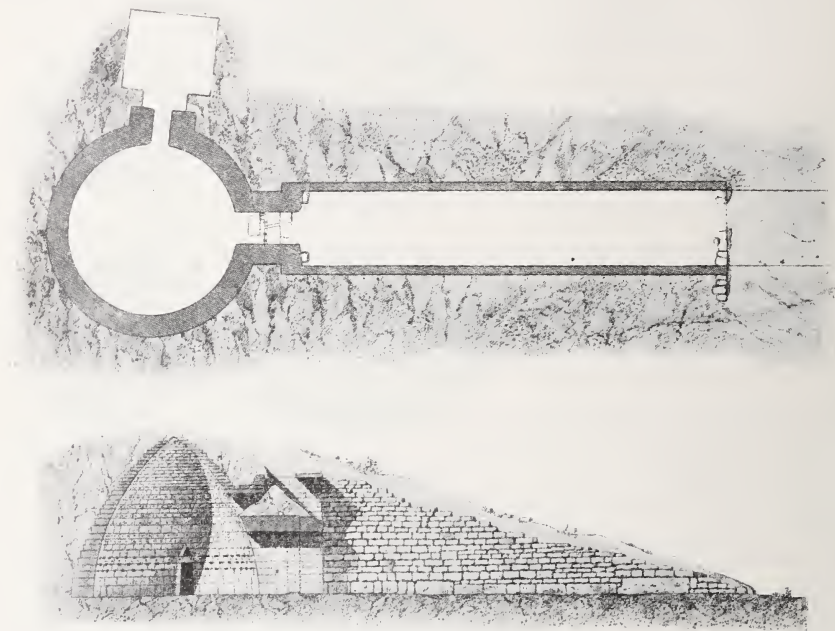



Fig. 74. — Pianta e spaccato della cosiddetta tomba di Atreo a Micene.

stanza quadrata, destinata ai morti, fossero coperti di lastre di pietra accuratamente scolpite, forse di alabastro.

All'esterno poi il grande mausoleo dei dinasti di Micene doveva apparire come un gran tumulo, poichè man mano che i singoli filari della cupola erano sovrapposti, si addensava al di sopra tutta la terra. In questo tumulo si apriva il varco, il corridoio o *dromos*, il cui ingresso era tuttavia chiuso da un forte muro di sbarramento.

Ecco in poche parole la descrizione dell'insigne monumento, dinanzi alla cui vetusta bellezza, pur devastata dal tempo e dagli uomini, dobbiamo inchinarci ammirati e commossi. Il tesoro di Atreo costituisce per noi la documentazione più alta, più nobile, più sapiente di quanto poteva esprimere l'arte architettonica pre-ellenica. In questa lontanissima civiltà fiorita in Creta e diffusasi per tutto il bacino dell'Egeo, la tomba a cupola dei dinasti di Micene assume una importanza che si può paragonare a quella che nella civiltà ellenica ha il Partenone; ma

se dell'edifizio divino dell'acropoli di Atene ci sono noti i nomi delle persone che lo crearono, purtroppo per sempre resterà avvolto nelle dense caligini dell'oblìo l'anonimo architetto che, chiamato presso la corte di Micene, creò il mausoleo nobilissimo, col quale giustamente si

(Ist. arch. germ.).

Fig. 75. — Veduta esterna della cosiddetta tomba di Atreo a Micene.

è indotti a riconnettere il ricordo poetico delle eroiche figure della funesta casa di Atreo.

Le coppe auree di Vafiò. — Oltre a Tirinto e a Micene altre località della Grecia propria sono note per rinvenimenti archeologici di questa arte pre-ellenica. Alcune di queste località sono già state sopra menzionate; ma, siccome è opportuno far cenno dei monumenti o più celebri o più significanti o più rari, ci si limiterà ai luoghi di Vafiò e di Orcomeno.

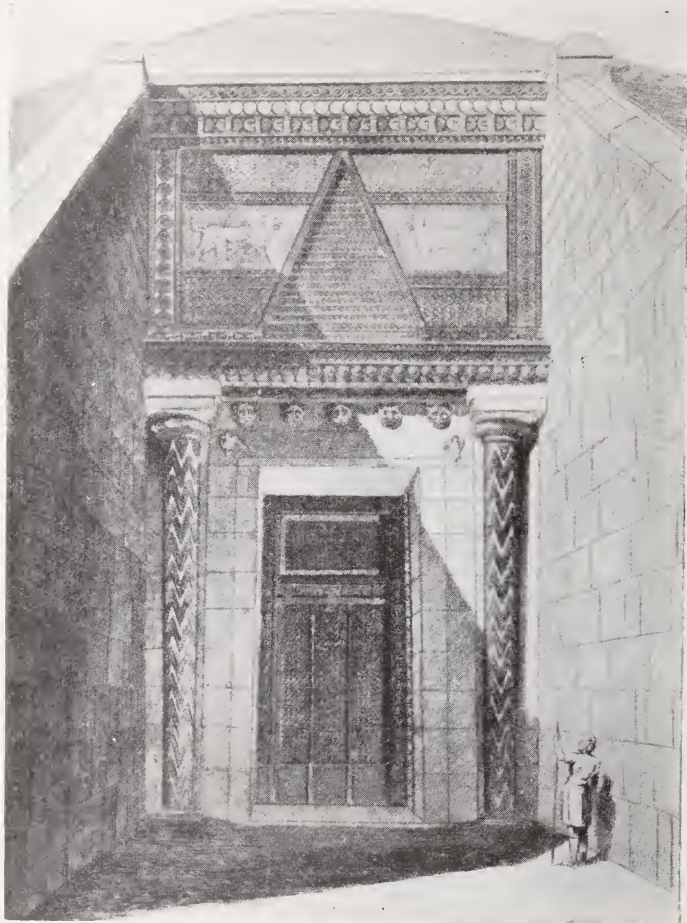
Nella Laconia presso Amicle, in una località ora chiamata Vafiò si rinvenne una tomba a cupola che, fra gli altri oggetti, ha reso alla luce due coppe auree (1) maestrevolmente decorate di scene con la tecnica a

(da Perrot)

Fig. 76. — Ricostruzione di C. Chipiez della *tholos* di Atreo a Micene (veduta esterna).

sbalzo (fig. 77); queste due coppe costituiscono due cimeli importantissimi della oreficeria cretese nel suo pieno fulgore. Sono coppe della medesima forma e, quasi, delle medesime dimensioni essendo una alta cm. 8,3,

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

l'altra cm. 8, e sono lavorate con la medesima tecnica veramente mirabile. La coppa è stata ottenuta con sapienti colpi di martello diretti sulla matrice sua metallica o di pietra, e, raggiunta la forma del recipiente, l'orafo lavorò a sbalzo, ritoccando col bulino, la scena figurata tutta all'intorno. A difesa del cavo dei rilievi e per rendere usabile

Fig. 77. — Le coppe auree figurate da Vafiò.

la coppa, fu collocata dall'orafo internamente una lamina aurea ribadita sulla orlatura all'esterno. L'ansa, di forma peculiare nei vasi metallici pre-ellenici, fu saldata alle pareti del vaso per mezzo di bullette.

Le coppe di Vafiò hanno soggetti analoghi (fig. 78), in cui trionfa la figura del toro, così cara agli artisti pre-ellenici per il carattere simbolico, divino che ad essa si annetteva. Sono in realtà episodi desunti dalla vita delle bestie bovine. Su di una delle coppe è la rappresentazione di cattura di tori; uno fugge con quell'innalzamento esagerato delle zampe posteriori che è proprio delle figure di quadrupedi correnti nell'arte pre-ellenica; un secondo toro è invece caduto in una rete di funi assai grosse, fissate a due saldi alberelli che, secondo la consueta falsa prospettiva di queste composizioni pre-elleniche, sono rappresentati l'uno al di sopra dell'altro; la belva inceppata si contorce, e l'orafo è stato inabile nel rendere questo difficile contorcimento, mentre la bocca si apre ad un doloroso muggito. La vittoria spetta al terzo toro a sinistra che, cozzando fieramente, ha già buttato a terra un povero cacciatore indossante il solito costume cretese e dà una tremenda cornata ad un secondo individuo, che sta per essere lanciato in aria. L'indicazione del paesaggio rende più pittoresca la scena; il terreno è roccioso con piante, alberi e cespugli; in alto, nella orlatura superiore pendono rilievi frastagliati, ed è incerto se essi rappresentano nubi oppure roccie, secondo l'ovvia falsa concezione prospettica.

La scena sulla seconda coppa è da ritenersi come un contrapposto della scena della prima: alla rappresentazione dei tori espressi nella vita selvaggia si contrappone la rappresentazione delle bestie bovine nella vita domestica, già mansuefatte ai voleri dell'uomo. È una scena di pascolo; il mandriano sorveglia le quattro bestie qui rappresentate, ma

Fig. 78. — Sviluppo delle scene figurate delle due coppe auree da Vafiò.

specialmente tiene d'occhio la bestia che pare più indocile, non dimentica ancora della primitiva libertà trascorsa nella solitudine delle valli remote. Ed invero il mandriano ha legato la zampa posteriore sinistra di questo toro con una forte fune, che tiene saldamente con ambo le mani, e la bestia non si ribella, solo riempie l'aria di un lungo muggito che pare un lamento. Pacifiche invece sono le altre bestie, di già abituate al duro giogo dell'uomo; due, forse un toro ed una mucca, sono poste l'una accanto all'altra, e la mucca volge al tranquillo compagno la testa, quasi allettandolo; segue un toro che abbassa invece la cervice, intento al pascolo. Ed anche qui vi è la consimile indicazione del paesaggio, come nella scena della prima coppa.

Così le due scene espresse dal valentissimo orafo svolgono un tema in due azioni successive, la lotta delle bestie bovine contro la insidia e la forza dell'uomo, il completo assoggettamento di esse bestie alla volontà dell'uomo. Ma il fervido senso di osservazione della natura nel rendimento di queste forme bovine in sì varî atteggiamenti, di queste

forme che pongono in secondaria luce la figura dell'uomo, e questa sentita accuratezza nello inquadrare le figure animate nel paesaggio che a loro conviene, avvicinano assai, e questo già in precedenza è stato notato a proposito di altri monumenti, quest'arte cretese all'arte ellenistica, perchè solo in questa ultima arte, dopo un intervallo di parecchi

(Ist. arch. germ.)

Fig. 79. — Veduta della *tholos* di Orcomeno.

secoli, vedremo rifiorire le medesime qualità che risaltano ai nostri occhi esaminando i lontanissimi monumenti del mondo pre-ellenico.

Il «tesoro di Minyas» ad Orcomeno. — Ad Orcomeno nella Beozia, capitale dei Minii potentissima e menzionata pei suoi tesori nel canto omerico (*Iliade*, IX, v. 381), sono i residui di una grande tomba a cupola (fig. 79) che Pausania, pur così freddo nella enumerazione di opere di arte, esalta con parole di ammirazione (IX, 38, 2). È il cosiddetto tesoro di Minyas, già devastato nell'antichità e guastato a più riprese nel decorso secolo, con la cupola attualmente crollata. Per costruzione e per forma, con la stanza quadrata funeraria annessa, la tomba a cupola dei dinasti di Orcomeno è del tutto consimile al cosiddetto tesoro di Atreo, di cui è, per dimensioni, minore per leggera differenza di centimetri. Solo l'architrave ad Orcomeno non offre quella colossalità che ci sorprende nella tomba di Micene, poichè esso è lungo solamente m. 5. Analoga al monu-

mento miceneo doveva essere la decorazione della tomba di Orcomeno, e ciò è dimostrato dalle traccie dei rosoni di bronzo nell'interno, mentre lastre di pietra, di cui sono ora giacenti al suolo i frammenti, ben adorne rivestivano la camera quadrata; lungo le pareti le lastre erano di alabastro, nel soffitto di schisto verdastro, e la decorazione (fig. 80) con cornice di rosette e con spirali ricorrenti, in cui sono collocati dei fiori simili a palmette, decorazione consimile a quella di un affresco del palazzo di Tirinto, fa ricordare lo schema di decorazioni dipinte nei soffitti di tombe egiziane, per es. quello dell'anticamera della tomba tebana di Senmut, architetto in capo della regina Hatshepsouet.

(da Perrot)

Fig. 80. — Frammento del soffitto decorato a rilievo della *tholos* di Orcomeno.

I residui di Ilio omerico. — Se usciamo dalla penisola ellenica, altre regioni ci testificano l'ampia espansione e la infiltrazione più o meno forte della civiltà pre-ellenica in questi ultimi suoi stadi, civiltà che possiamo convenzionalmente designare come micenea: la Troade cioè, Cipro e l'Egitto. A queste regioni più tardi si aggiungono la Sicilia orientale e le coste italiane dell'Adriatico.

Dopo l'incendio che distrusse la Troia creduta omerica dallo Schliemann, sulla collina di Hissarlik si sovrapposero altre dimore di tre differenti stratificazioni, finchè alla metà circa del secondo millennio a. C., in pieno fiorire della civiltà micenea, si innalzarono le mura e gli edifizi della città, il cui fato tragico fu immortalato dal canto omerico. Certamente è questa la città del leggendario Priamo, la quale subì il lungo assedio degli Achei e che fu da loro saccheggiata ed arsa. Ma del palazzo principesco di Troia, della dimora della dinastia di Priamo nulla è rimasto. Radicali rimaneggiamenti di epoca romana sconvolsero il centro della collina e distrussero del tutto sino al secondo strato i residui degli edifizi anteriori, tra cui dovevano essere le venerande reliquie del palazzo dell'infelicissimo re di Troia. Solo è rimasto ciò che si appoggia ai fianchi della collina, all'infuori del lato settentrionale, chè ivi le mura della cittadella servirono come cava di ottima pietra lavorata in epoca ellenica.

Saldo e grandioso è il circuito delle mura (fig. 81), che il moderno visitatore riguarda con l'animo pensoso, rammemorando l'immortale

(Ist. arch. germ.)

Fig. 81. — Rovine di Troia (Hissarlik VI). *A - A :* mura del lato orientale; *B:* rovine di una torre.

canto di Omero e rievocando le figure degli eroi, palpitanti di vita, quasi indulgendo alla dolce illusione che queste mura abbiano veduto realmente svolgersi tutti quegli avvenimenti, per cui attraverso i secoli è per noi famoso

> Ilio raso due volte e due risorto
> splendidamente su le mute vie,
> per far più bello l'ultimo trofeo
> ai fatati Pelidi.

La parte conservata della cinta di mura è veramente poderosa; alta in media cinque metri, è in alcune parti ancora in ottimo stato, con la sovrapposizione un po' inclinata di massi lavorati, disposti a regolari file l'una sull'altra. Ad eguali intervalli di circa nove metri vi sono delle riseghe ottenute scalpellando i massi. Le mura erano poi munite di torri assai sporgenti e nel tratto sino a noi pervenuto si aprono tre porte ed una postierla; molto probabilmente una quarta porta si apriva nel lato settentrionale. Il sistema di apertura delle porte è il medesimo che appare applicato a Tirinto e a Micene.

Oltre alle mura sono rimaste le traccie di edifizi contigui alle mura stesse; sono dimore isolate che dovevano circondare il palazzo princi-

pesco ed in queste dimore è il tipo del *mègaron* del continente ellenico con o senza suddivisioni. Tra questi edifizi è notevole uno (fig. 82), composto di una sala e di un breve vestibolo; la sala era divisa nel mezzo da una fila mediana di tre colonne, di cui sono rimaste le basi. Ora tale edifizio presenta evidentissime analogie con la forma di tempio primitivo ellenico, quale ci è nota da templi di Priniàs (Creta), di Neandria (Troade), di Thermos (Etolia), tanto che alcuni hanno giudicato, ma erroneamente, questo edifizio un tempio. Ciò è da escludere perchè è estraneo, come si è detto, a tutta la civiltà pre-ellenica il tempio come costruzione indipendente, e gli accenni nella Iliade ai templi troiani di Athena e di Apollo non certo rispondono alla vera Ilio distrutta dagli Achei, ma rispecchiano usanze religiose di età ben più recente, di età già ellenica. Ad ogni modo è innegabile che il tipo di *mègaron*, quale ci è offerto dalle rovine di Troia, ha dovuto influire assai nelle primitive fasi di sviluppo del tempio greco. Traccie di distruzione violenta, specialmente per mezzo del fuoco, sono visibili in modo assai chiaro in queste venerande ed ammirande rovine, la cui contemporaneità con la fase di arte propriamente micenea, insigne in special modo per la maggior tomba a cupola di Micene, e ricollegantesi con la possente dinastia degli Atridi, è con certezza provata dai numerosi frammenti di vasi fittili micenei importati dal Peloponneso e da Creta.

Fig. 82. - *Mègaron* a due navate di Hissarlìk (strato sesto).

L'arte cretese-micenea a Cipro. — In Cipro, nella grande isola posta alla periferia del mondo classico, l'influsso dell'abbagliante civiltà cretese-micenea si avverte contemporaneamente alla XVIII dinastia egizia, a partire cioè dalla metà del secondo millenio a. C. Ma anche prima i contatti coi popoli dell'Egeo non mancavano; le numerose ed abbondanti vene di rame esistenti nell'isola, erano sfruttate attivamente e del metallo estratto si compiva una forte esportazione. Di questo periodo anteriore all'influsso miceneo tra il 2000 ed il 1500 si posseggono, come testimonianza di una primitiva civiltà, gli oggetti usciti da alcuni sepolcreti (Haghia Paraskevì, Alambra, Kalopsida, Phoenikiais, ecc.) (1), ed alcuni di questi sepolcreti rimontano, in parte, ad età anche anteriore, a civiltà più rudimentale con caratteri prettamente indigeni. Anche qui, come in generale nello studio delle varie stratificazioni di civiltà preistoriche, singolarmente importanti, perchè dànno il carattere della civiltà, sono i vasi di argilla dipinti. Essi, nella fase che precede il largo

(1) Nicosia, Museo; Londra, Museo Britannico.

Fig. 83. — Tavolette eburnee di cassetta da Enkomi (cm. 29,2 per cm. 5,5).

(da Murray)

influsso pre-ellenico, hanno una decorazione di semplice sistema geometrico, per lo più a fascie reticolate, dipinta a colori bruni opachi su di uno strato di vernice; peculiari sono le forme di otre (*askos*) e di brocchetta ad alto collo e a corpo sferico.

La civiltà cretese-micenea in Cipro ci è rivelata dal territorio di Idalion con alcune necropoli all'intorno e dai sepolcreti di Curium, di Amatunta, di Enkomi (1). È specialmente quest'ultima necropoli, che può essere collocata tra l'inizio del secolo XIV e la fine del secolo XI, che ha fornito, oltre ad una abbondante ceramica, preziose oreficerie e avorî scolpiti, testificanti la profonda penetrazione dell'arte cretese-micenea in Cipro. Anzi in Cipro, che doveva essere il mercato dell'avorio, dobbiamo supporre che esistesse negli ultimissimi tempi pre-ellenici una industria di questa materia veramente florida, come ci attestano i numerosi avorî rinvenuti ad Enkomi che, pur avendo la impronta dell'arte micenea, palesano tuttavia caratteri peculiari, derivati a Cipro forse dalle coste della vicina Siria.

La cassetta eburnea di Enkomi. — Così nelle tavolette di avorio (fig. 83), ornanti i lati lunghi di una cassettina da giuoco da Enkomi (2), la quale deve discendere agli ultimissimi tempi della necropoli e quasi agli albori del periodo successivo di arte, vi sono scene di caccia di un carattere del tutto speciale. Siamo molto lontani dalla scena di caccia al leone nel pugnale ageminato di Micene e siamo anche lontani dalle altre scene di caccia di arte cretese (es. l'anello d'oro di Micene), in cui tuttavia il cacciatore è pur sempre su carro. Si avvicinano invece queste composizioni per il loro assieme a quanto veniva espresso nell'arte assira, e nei particolari si avverte un influsso siriaco; nelle scene non vi è quella vigorìa e quella focosa vivacità in cui eccelle l'arte cretese; si riceve una impressione di arruffato disordine da queste forme di animali o in fuga o inseguenti, mentre il toro che resiste abbassando le corna in atto ostile è ben inferiore alle figure taurine delle coppe di Vafiò. Tutto indica decadenza e rilassatezza, e questo appare a noi anche dalle figure umane non più snelle e pieghevoli nelle agili membra, ma tozze, pesanti dalla grossa testa su di un piccolo corpo. Le tavolette eburnee di Enkomi sono una testimonianza della unione di elementi artistici di varia provenienza nel suolo di Cipro, di questa isola che, per la sua posizione geografica tra il mondo orientale e l'occidentale o classico, ebbe sempre un'arte priva di originalità, ma in cui è accostato e riassunto, ma non rielaborato e fuso tutto ciò che le contrarie correnti di varie culture apportavano nell'isola.

La ceramica dipinta cipriota. — In Cipro adunque si irrigidisce uno stile tardo-miceneo, che oltrepassa senza dubbio, sempre più schematiz-

(1-2) Londra, Museo Britannico.

zandosi, anche il limite inferiore del periodo pre-ellenico e che chiaramente ci si palesa nella produzione ceramica. Predominante è la forma di cratere a ventre espanso, ad alto collo, con due anse che si attaccano e al ventre e all'orlo a forma di nastro. Attorno al ventre è la decorazione figurata, in cui spesso appare l'uomo che nella ceramica pre-ellenica viene rappresentato solo negli ultimi tempi di decadenza; e non rara è la espressione di carri, genere di rappresentazione che incontreremo sì largamente in uso nella ceramica della fase di arte geometrica. Su di un cratere di Enkomi (1) (fig. 84) su di un lato è un carro con sopra due persone, e tirato da un grifone che è collocato in posizione antitetica o araldica con un altro grifone ai lati di una palmetta di forma già geometrizzata. Sull' altro lato è un altro gruppo araldico con due sfingi con un'analoga palmetta in mezzo. I mostri sono di color nero con particolari interni in bianco. Tutto è ormai barbarico ed il vaso, esempio di una serie numerosa, è un documento di impotenza artistica di un ceramista cipriota, che sciattamente lavora sotto i tardi influssi della invecchiata, stanca arte pre-ellenica.

(da Murray)

Fig. 84. — Cratere tardo miceneo da Enkomi.

I rapporti tra l'Egeo e l'Egitto. — I rapporti tra la millenaria civiltà dell'Egitto e la nuova ed esuberante civiltà di Creta, già esistenti nel periodo delle origini, vanno intensificandosi vieppiù nella prima metà del secondo millennio per raggiungere il massimo grado di frequenza e d'importanza durante la XVIII dinastia (1580-1350). È a questa dinastia che appartengono alcune tombe tebane nelle cui pitture indubbiamente sono rappresentati i Keftiù, cioè i Cretesi, in atto di arrecare doni sia dimostrando sottomissione e pagando tributo, sia, piuttosto, per rendersi propizio l'animo dei Faraoni ed avere perciò le vie aperte pel commercio nella valle del Nilo.

Nella tomba già citata di Senmut, in quella di Rekhmere, governatore dell'alto Egitto sotto il regno di Thouthmes III (1479-1447), nella tomba del figlio di Rekhmere, Menkhaperraseneb, sfilano i Keftiù portando oggetti, per lo più vasi preziosi per la materia e per l'arte.

---

(1) Londra, Museo Britannico.

oggetti tipici della civiltà cretese, come chiaramente di tipo cretese e per l'abbigliamento e per il costume sono i personaggi arrecanti i doni. Ma è in special modo durante il regno del rivoluzionario ed eretico Faraone, Amenophis IV o Echnaton (1375-1358) che i contatti tra le civiltà dell'Egeo e della valle del Nilo si fanno stringentissimi. Amenophis IV trasporta la sua residenza da Tebe, la sacra città dell'abbattuto dio Ammon, nel luogo ora chiamato Tell-el-Amarna; dalle rovine di questa residenza regale sono uscite alla luce delle pitture in cui si appalesano le nuove tendenze dell'arte egiziana. Tendenze essenzialmente naturalistiche, che hanno non lievi analogie con le tendenze dell'arte cretese, dalla quale l'arte egizia sembra che abbia ricevuto un alito vivificatore.

Invero il Faraone eretico, che ad Ammon sostituì il culto del disco solare, volle e seppe imprimere la impronta del suo saldo potere anche nell'arte, inducendo gli artisti a sostituire all'arte ieratica ed aulica, di consacrata severità di schemi e di stile, un'arte con spiccati caratteri di realismo e di naturalezza. E poichè a centinaia si trovarono nelle rovine di Tell-el-Amarna i frammenti di vasi pre-ellenici, i quali ci testificano attivi scambi commerciali, non è improbabile che in tale innovazione dell'arte egizia abbia influito l'arte della grande isola dell'Egeo, che appunto presenta caratteri analoghi a quelli delle pitture della residenza del rivoluzionario Faraone. I rapporti tra il mondo egeo e quello nilotico non si spezzano dopo Amenophis IV; ma durante le due successive dinastie XIX e XX (1350-1090) non più sono menzionati i Keftiù nei monumenti dell'Egitto, sibbene altre genti, i cosiddetti popoli del settentrione, del mare o delle isole, e, tra gli altri, i Danuna e gli Akaiwascha, i Danai e gli Achei della leggenda poetica, e che sarebbero i rappresentanti delle ultime fasi della civiltà pre-ellenica, cioè della civiltà micenea.

Certamente dalla esperta arte dell'Egitto poterono i Cretesi apprendere parecchi metodi di lavorazione di varî materiali, parecchie tecniche: la tornitura e la scalpellatura di vasi di alabastro, di breccie, la saldatura e la granulazione dell'oro, la tecnica all'agemina, l'intarsio, la lavorazione delle paste vitree. Così dall'Egitto sembrano derivati il largo uso della colonna, la decorazione delle pareti con pitture e certamente derivarono parecchi schemi ornamentali, quelli, in special modo, ove entrano piante peculiari dell'Egitto, cioè il papiro ed il loto. Ma, se facile era per gli artefici cretesi approfittare della lunga, secolare esperienza dell'arte egizia, non meno facile era per il loro superiore temperamento artistico, forte ed agile, assimilare questi insegnamenti e svolgerli e manifestarli secondo intenti proprî, sì da raggiungere effetti del tutto diversi da quelli dei modelli egizî. Tutto si innovava sotto le loro mani e veniva trasformato e dovunque veniva infuso un alito

di arte piena di vivacità e di movimento. Non altrimenti si comporteranno nei primi tempi dell'arte ellenica gli ingenui artisti, che nei loro faticosi e stentati sforzi trarranno sapiente ammaestramento dal vecchio Egitto, ormai irretito in schematiche formule.

Mancanza della scultura monumentale nell'arte cretese-micenea. — Ma dagli artisti pre-ellenici fu lasciato in disparte un genere di produzione di arte egizia, che esercitò invece un influsso non lieve sull'arte primitiva dei Greci, la lavorazione cioè di statue di grandi proporzioni in pietra o in bronzo. Manca invero alla civiltà pre-ellenica la grande scultura a tutto tondo, che formerà invece una delle glorie maggiori della civiltà greca. Non certo avvenne questo perchè ai Cretesi e ai Micenei difettò l'ardire di tentare questo ramo di arte, ma perchè il carattere della loro religione ed i metodi della loro vita escludevano senz'altro l'uso di grandi statue isolate. Mancarono ai pre-ellenici i templi come dimora indipendente della divinità e per questo mancò l'opportunità di rappresentare la divinità mediante simulacri con forme intieramente umane, come nume sempre presente e propizio. Non ebbero di conseguenza i pre-ellenici lo squisito senso di perfezionamento delle forme umane per renderle simili, il più possibile, a quelle dei modelli divini, offerti dalle divinità antropomorfe, e però non fu sentito il bisogno di eternare queste forme umane in statue raffiguranti i più forti, i più agili, i più belli giovani vittoriosi negli agoni ginnastici. Non operarono adunque le ragioni e le cause di rappresentare la figura dell'uomo isolatamente in grandiose opere, che questa figura dovessero celebrare ed eternare nei secoli, e così in questo periodo pre-ellenico non vi furono grandi sculture a tutto tondo e l'arte figurata fu di carattere essenzialmente decorativo ed a meri scopi ornamentali fu sottomessa la figura dell'uomo. Anzi è notevole come nella espressione di questa figura fossero sempre difettose le qualità artistiche di questi lontani Cretesi e Micenei, che invece assai meglio riescirono più che nella riproduzione di sè stessi, in quella della natura che li circondava, delle forme animalesche e vegetali, del mondo terrestre e del mondo marino.

Espansione dell'arte cretese-micenea in Egitto. — La grande espansione dei prodotti dell'arte pre-ellenica, specialmente negli ultimi secoli di vita sua, ci è testificata per l'Egitto da molti monumenti, in maggioranza ceramici; ma il secco clima africano ci ha conservato dei prodotti artistici di materiale soggetto altrove a rapido deperimento e a distruzione.

Così l'arte minore dell'intaglio in legno ci è provata in questa vetusta civiltà pre-ellenica da oggetti scoperti in Egitto. È indubbiamente di arte micenea un coperchio di scatoletta di legno intagliato (1)

(1) Berlino, Museo Egizio.

(fig. 85); lo stile delle quattro figure di bestie e della figura di grifone intagliate in questo legno accanto a piante stranamente ripiegate su di sè stesse, è diverso da quanto può offrirci l'arte egiziana, è uguale a quanto si osserva su tardi monumenti micenei. Questo coperchio suscita specialmente il confronto con le figure di bestie o di mostri ripiegati su gemme pre-elleniche.

(da Perrot)

Fig. 85. — Coperchio ligneo miceneo dall'Egitto (grandezza naturale).

Questa arte dell'intaglio in legno deve inoltre avere influito in Egitto, poichè ci sono note delle scatole di legno di arte egiziana, ma con figurazioni ed ornati che s'inspirano all'arte micenea. Così in una scatola di Kahun (1) (fig. 86) vi è una curiosa rappresentazione di *taurokathapsia* che ci fa ricordare vivamente il noto affresco di Tirinto.

Esaurimento dell' arte cretese-micenea: la ceramica dipinta degli ultimi tempi. — Della progressiva schematizzazione dell'arte pre-ellenica, del suo lento esaurirsi durante gli ultimi tempi del secondo millennio a. C. abbiamo i documenti in special modo nella produzione ceramica, posteriore alla distruzione dei grandi palazzi cretesi. Sugli avanzi di questi palazzi sorsero costruzioni, che corrispondono nei loro caratteri tettonici a quanto ci rivelano i palazzi pre-ellenici del continente greco, ed in mezzo alle rovine di queste costruzioni si sono trovati frammenti di tarda ceramica, propriamente micenea. Tutto ciò è una documentazione di gravissimi mutamenti non tanto di civiltà, quanto di aspetti politici ed economici nel bacino dell'Egeo. Creta viene conquistata e colonizzata, ed i conquistatori ed i coloni sono appunto i Micenei o, meglio, quegli Achei della leggenda poetica, che hanno il loro principale centro politico nell'Argolide e che già in precedenza erano stati letificati dal fiotto possente di civiltà, che si irraggiava dall'isola di Minosse.

(1) Cairo, Museo di Gizeh.

La ceramica di questi Achei ci è nota da rinvenimenti in disparate regioni; tra di esse annoveriamo anche le coste orientali dell'Italia e della Sicilia, dove i vasi micenei e gli altri oggetti di questa civiltà pre-ellenica (1), in peculiar modo i bronzi, costituendo i documenti della infiltrazione di civiltà superiore presso popoli selvaggi, ci dànno agio

(da Dussaud)

Fig. 86. — Scatoletta lignea da Kahun in Egitto.

di fissare con sicurezza la relativa cronologia degli strati successivi di civiltà. Nel bacino dell'Egeo è specialmente l'isola di Rodi che ha fornito nella ricca necropoli di Jaliso (2) larga messe di tale seriore produzione ceramica. Nella quale la tecnica è in generale ancora buona con argilla giallastra ben depurata e con vernice rilucente. Le forme sono varie ed eleganti: predomina la brocchetta con due colli di cui uno è pieno, ma i calici snelli dall'alto piede e le anforette ci si appalesano chiaramente come imitazioni di originali in oro o in argento. Come repertorio decorativo rimane quello delle serie di vasi precedenti, prevalendo gli animali e le piante del mare; ma la stilizzazione è progredita di assai, perchè e gli ornati e le piante e gli esseri animati si irrigidiscono in schemi tuttora eleganti, è vero, ma che assumono sempre più un aspetto geometrico. E si aggiunga che spesso la decorazione desunta dal mondo organico scompare e cede luogo ad una decorazione con puri elementi lineari, insieme col retaggio ornamentale di tempi più fulgidi dell'arte

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico.
(2) Londra, Museo Britannico.

Fig. 87. — Calice miceneo da Jaliso (Rodi).

pre-ellenica (spirali, rosette, squamme). E si avverte già una ben ponderata divisione delle pareti del vaso in parti, di cui quella che gira attorno alle spalle del recipiente è destinata alla principale ornamentazione. Valgano infine come esempi alcuni prodotti di questa ceramica. Su di un elegantissimo calice di Jaliso (fig. 87) la figura assai stilizzata di un polipo ottimamente si adatta alla parete assottigliantesi del vaso, ma quanto è lontana dalla veristica figura del polipo nella brocchetta di Gurnià! In un anforetta pure di Jaliso (fig. 88), sulle spalle del vaso abbiamo due fiori liliali posti obliquamente l'uno di fronte all'altro: ma vi è stanchezza, per dir così, senile nella stilizzazione di questi fiori in confronto dell'elegante, accurato schema dei fiori analoghi nell'anfora di Isopata. In una urna funebre da Anoja Messaritica in Creta (1) (fig. 89), nella rappresentazione principale vi è una grande pianta stilizzata a mo' di palma con quattro volatili (uccelli palustri), con tre pesci e con due dischetti radiati (stelle di mare?); confusione di elementi terrestri e di elementi marini, oscurità e deficienza di espressione delle varie forme della natura, carattere già geometrico di queste forme medesime, specialmente del corpo degli uccelli, riempito di lineette parallele e del corpo dei pesci espresso in nero e con orlatura nel colore dell'argilla.

Fig. 88. — Anforetta tarda micenea da Jaliso (Rodi).

(1) Candia, Museo

Il cratere dei guerrieri e la stele dipinta da Micene. — E negli ultimi prodotti ceramici si avverte la presenza della figura umana, che ora per la prima volta appare sui vasi dipinti micenei. Così si hanno, come già si è avvertito per la ceramica micenea-cipriota, vere scene a cui partecipa la figura dell'uomo, e singolarmente istruttivo è a tal uopo il cratere

(da *Mon. dei Lincei*)

Fig. 89. — Urna fittile cretese da Anoja (lungh. cm. 99).

frammentato dei guerrieri da Micene (1) (fig. 90). Su di un lato è una donna che si lamenta ed assiste alla partenza di sei guerrieri per una spedizione militare; sull'altro lato altri cinque guerrieri stanno scagliando le lancie. Sono figure mostruosamente irregolari, sebbene l'inabile ceramista si sia sforzato di rendere tutte le particolarità del corpo umano e del costume; ormai siamo giunti ad uno stadio estremo di decadimento, ad una vera impotenza espressiva, denotante la decrepitezza di un'arte già gloriosa. E nella monotona ripetizione dello schema di ciascun guerriero, o in passo di marcia o in atto di vibrare il colpo, si avverte questo decadimento anche per ciò che concerne la composizione di assieme. Vi è una differenza enorme da quel che potè la medesima arte nei suoi migliori tempi, quando volle trattare soggetti analoghi. Ed invero il vaso di steatite di H. Triada e l'anello aureo di Micene ben ci

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

dimostrano l'eccellenza dell'arte cretese nell'esprimere e figure umane in addensata ed agitata marcia e figure di guerrieri in atroce combattimento.

Ora eguaglianza perfetta di stile ha col vaso dei guerrieri un altro monumento che è per noi preziosissima testimonianza di questa fase,

(da Schuchhardt)

Fig. 90. — Scene figurate su cratere tardo miceneo da Micene.

in cui sempre più si ottenebra la civiltà già luminosa di Creta e dell'Argolide, e della quale fase ricordi purtroppo scarsi sono a noi pervenuti. Questo monumento è una stele dipinta da Micene (1) (fig. 91), in modo rigoroso delimitata da incorniciature di carattere geometrico e divisa a zone. Nella prima delle due zone conservate intieramente sono cinque figure di guerrieri che ripetono e nel motivo e nei particolari le cinque figure di guerrieri, che vibrano la lancia del cratere; eguale ne è la espressione stilistica. Nella seconda zona si ha un ulteriore esempio del rendimento già geometrico delle figure bestiali, in cui tanto eccelleva l'arte preellenica; poichè i quattro quadrupedi (cerbiatte?) ed il porcospino hanno rigidezza di contorni, assenza di modellatura.

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

Ultimissimi tempi della civiltà cretese-micenea. — Siamo alla fine di un'arte, di una civiltà più che millenaria e tale fine ci fa rammentare assai il tramonto della civiltà classica nel dissolvimento dell'impero romano. E, come col trionfo del cristianesimo e con la irruzione nelle

(da *Eph. Arch.*)

Fig. 91. — Stele dipinta da Micene (alt. m. 0,91).

provincie romane e in Italia di stirpi barbare, ma giovani, si iniziò il medio-evo e i bagliori dell'antica civiltà si spensero e regnò una notte di barbarie, così ora, dopo le imprese dei principi Achei nella Troade ed in Creta, dopo la colonizzazione per parte delle schiere achee di isole e verosimilmente di Cipro, nel decadimento che di solito segue alla maggiore potenza espansiva dei popoli, rudi genti del settentrione, i cosiddetti Dori irruppero nella Grecia centrale e meridionale, si sparsero

in seguito per le isole dell'Egeo, approdarono a Creta. Con l'arrivo delle nuove stirpi, barbare e forti, l'ottenebramento della cultura fu più fosco, accelerò il suo già lento decorso verso l'agonia, verso la morte, e ci fu il medio-evo ellenico, durante il quale a grado a grado le fresche energie dei popoli sopraggiunti infusero novello vigore nelle abbattute schiere dei vinti, ed il popolo nuovo, il popolo ellenico, iniziò il cammino glorioso e dapprima assai faticoso dell'arte sua immortale. Il periodo delle nuove origini è contraddistinto da uno stile artistico, che bene riflette l'assai basso livello intellettuale di questi oscurissimi tempi, cioè dallo stile geometrico. Perchè in realtà l'arte ricomincia la sua faticosa ascesa dagli schemi infantilmente eometrici, come in antecedenza dagli schemi geometrici era salita al culmine dei prodotti artistici cretesi della metà del secondo millennio a. Cristo.

Con questa agonia dell'arte pre-ellenica e con questi primi vagiti dell'arte greca vediamo al bronzo sostituirsi man mano il ferro, dapprima, è vero, come metallo di lusso, quasi di eccezione, e vediamo apparire un oggetto che denota un mutamento radicale nel costume, cioè la fibula, atta a tenere riunite le varie parti dell'abito, non più insieme cucite. Vengono distrutti i palazzi superbi dei dinasti achei e sulle loro rovine si innalzano edifizi destinati al culto, i quali nella loro forma ripetono la loro origine dalla parte più nobile degli antichi palazzi: dal *mègaron* si sviluppa il tempio greco. Non altrimenti dalla basilica pagana vedremo svilupparsi la chiesa cristiana. Così a Micene, così a Tirinto, così sull'acropoli di Atene, così anche a Delfi, sugli antichi palazzi vengono edificate per le divinità rozze, lignee dimore che col passare dei secoli si trasformeranno in nobili costruzioni di pietra. Ed infine, dopo l'esclusivo rito antichissimo della inumazione, comincia ad apparire il rito della cremazione, e ciò è indice di mutate credenze religiose più che di cambiata essenza etnica.

Le civiltà tipi Castelluccio e Cozzo del Pantano nella Sicilia orientale. — Solo negli ultimi tempi prodotti di arte micenea sono trasportati al di là del mare sulle coste orientali e meridionali della Sicilia e più tardi ancora penetrano nell'interno dell'isola. Nella quale, molto prima di questa introduzione di oggetti di una superiore cultura, era una civiltà di carattere eneolitico, che per grande parte, a nostro avviso, deve essere collocata in questo periodo di arte, posteriormente adunque al 2000 a. C. È la civiltà che ci è nota in special modo dalla stazione tipica del Castelluccio (1) con la ceramica policroma (fig. 92), che offre analogie spiccate con quella tessalica di Dimini e di Sesklo. Su di un rivestimento di un tono giallo-caldo o arancio sono tracciate le decorazioni con colore

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico.

bruno-opaco, e questa decorazione rammenta anch'essa quella dei vasi tessalici, palesandosi come una imitazione dell'intreccio di paglie o di vimini. Notevole è poi tra le sagome la forma di bacino biconico. E gli influssi dell'oriente pre-ellenico si palesano nei motivi spiraliformi scolpiti su lastroni di pietra, che chiudevano celle sepolcrali, ed in alcune

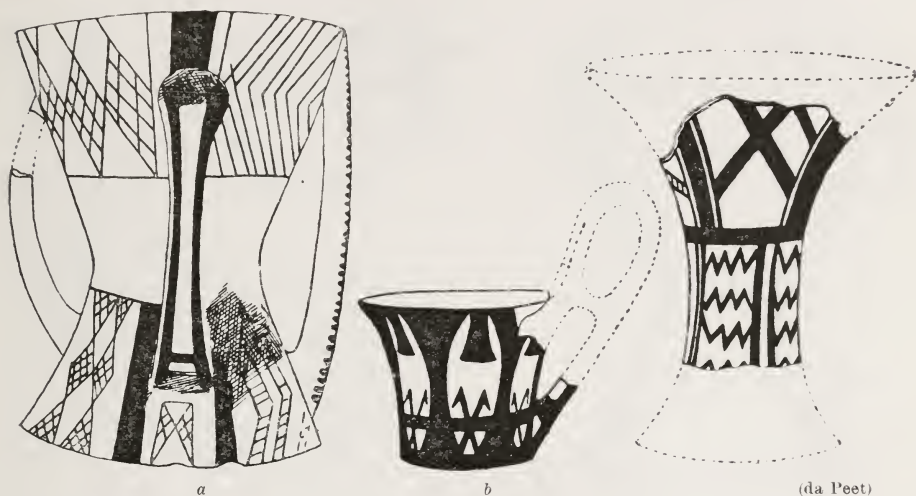



Fig. 92. — Vasi eneolitici da Monteaperto (*a*) e da Castelluccio (*b* e *c*).

ossa ornate assai finamente di globuli, che corrispondono in modo assai stretto con gli esemplari di strati primitivi di Hissarlik.

Come a Dimini e a Sesklo sullo strato di civiltà con vasi dipinti si distende uno strato di altra civiltà con vasi non dipinti e più rozzi, così in Sicilia alle necropoli tipo Castelluccio succedono le necropoli della piena età del bronzo, tra cui tipica è quella di Cozzo del Pantano (isoletta di Tapso, ora Magnisi) (1), con ceramica locale (fig. 93) che presenta forme più evolute, più eleganti rispetto a quelle della ceramica eneolitica, ma che è priva di pittura, mentre la sobria decorazione è espressa a graffito. È appunto in necropoli di questa civiltà che si rinvengono gli oggetti dei tardi tempi micenei, mentre le forme di tombe incavate nella roccia rammentano per l'aspetto le ben superiori tombe a cupola della civiltà cretese-micenea col *dromos* e con la *tholos*.

La civiltà delle palafitte o delle terramare nella valle del Po. — Rimanendo nella regione italica, dobbiamo osservare che è appunto in questo

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico.

periodo che in molte parti della penisola alla civiltà neolitica, trasformatasi in eneolitica, si va sostituendo quella del bronzo, che permane con i suoi peculiari caratteri in alcune località, settentrionali e lontane dai benefici influssi dell'oriente civilizzatore, per grande parte della successiva fase di arte. È la civiltà cosiddetta delle palafitte o

Fig. 93. — Vasi dell'età del bronzo sicelioti da Cozzo del Pantano.

delle terramare, che si estende sino alle sponde dello Jonio, sino a Taranto. Ma i prodotti di tale civiltà non possono essere qui presi in esame; interessano invero solo lo studioso della storia della industria e della cultura primitive. Poichè manca in tali prodotti ogni indizio di arte figurata e la decorazione geometrica sui rozzi vasi fittili, che segnano un regresso rispetto alla ceramica eneolitica, si riduce a semplici, isolati elementi. Solo negli strati ultimi di tale civiltà compaiono rozzissime figurine di argilla, di animali in special modo, e fibule di bronzo, le une e le altre dovute senza dubbio agli influssi della tardissima civiltà micenea.

Ma denotano un senso di armonia tettonica commista ad un senso di abilità pratica meravigliosa, in queste selvaggie popolazioni italiche, le stazioni loro dette terramare. Di esse l'esempio più chiaro ci è fornito dalla pianta della terramara di Castellazzo di Fontanellato nella pianura parmense (fig. 94). Erano queste terramare di forma trapezoidale determinata nella valle del Po, intersecata da torrenti vaganti ed inondanti il suolo, dalla ragione idraulica di possedere il partitore dell'acqua nell'angolo più acuto. Circondate da una fossa che veniva riempita di

acqua, avevano le terramare un possente argine di terra sostenuto talora, come a Castione dei Marchesi (Parma), da una forte ed ingegnosa costruzione in legno costituita di gabbioni riempiti di argilla. Nell'interno le capanne, formanti vere *insulae*, divise da veri cardini e decumani, poggiavano su di un assito, il quale era sostenuto da pali numerosissimi infissi nel paludoso terreno. Quivi e nelle palafitte dei laghi e delle torbiere svolgevano la loro vita assai grama le tribù italiche, ben lontane in sì umili principî dal fulgore di gloria a cui erano destinate con la stirpe di Roma.

Fig. 94. — Pianta della terramara di Castellazzo di Fontanellato. A, argine - B, fossato - E, ponte - F, G, abitato - H, cittadella, K, L, sepolcreti.

I nuraghi e le tombe dei giganti in Sardegna. — Altro spettacolo di cultura ci presenta in questo periodo di arte la Sardegna, l'isola che sempre, sino ai nostri giorni, si è distaccata dalla penisola per essenza di vita civile. Parte integrante del brullo e deserto paesaggio sardo sono i nuraghi, che sul visitatore delle desolate campagne dell'isola producono una indimenticabile impressione di solennità grave e melanconica, profondamente suggestiva. Sono i nuraghi, come appare dalla qui unita riproduzione di uno dei più conservati esemplari, quello chiamato *Oes* presso Torralba (fig. 95), grandiose costruzioni elevate con grosse pietre, in forma di torre conica ad apice troncato. E nei nuraghi dobbiamo riconoscere o vere fortificazioni (se riuniti) o torri di vedetta (se isolati) delle singole tribù dell'isola. La civiltà che da queste costruzioni prende nome, cioè la civiltà nuragica non è altro che lo sviluppo ulteriore della cultura eneolitica, e questa civiltà si mantiene a lungo, sino a tempi storici, addentrandosi nel periodo di colonizzazione fenicia, che non comprese tutte le parti dell'isola. Poichè si è notato che nei nuraghi più antichi, risalenti a questo periodo di arte, le pietre sono collocate senza cemento le une sulle altre, mentre in altri nuraghi la presenza del cemento indicherebbe età meno remota.

Come la *tholos* pre-ellenica di scopo funebre, così il nuraghe sardo, destinato ad abitazione fortificata, discende dalla capanna circolare ed è probabile che sì l'una che l'altro derivino, non già dalla capanna neolitica fatta di rami e di frasche cementate con argilla, ma dal tipo di capanna conica di mattoni crudi, che dal suo centro, la Mesopotamia, si sarebbe diffuso e localizzato in Sardegna, trasmutandosi in lapidea,

(Alinari)

Fig. 95. — Nuraghe a Torralba.

con la mediazione dell'Egeo. E il passaggio alla pietra è dovuto alla natura rocciosa dell'isola e al vento che ivi infuria di continuo. Ad Orcomeno, per esempio, esso tipo di capanna è rappresentato da strati anteriori alla cultura cretese-micenea.

Nei nuraghi si notano la porta trapezoidale, rastremata, l'architrave monolitico, talora anche, come nelle *tholoi* pre-elleniche, l'apertura triangolare; solamente questa apertura è nel nuraghe lasciata aperta. Alcuni nuraghi constano di una sola camera, capace di circa cinquanta persone e a volta ogivale; altri nuraghi hanno due o tre camere sovrapposte con gallerie e scale interne o esterne; infine altri nuraghi ancora sono fiancheggiati da un muro a piattaforma a più angoli, su cui si elevano alla loro volta ulteriori e minori nuraghi (es. ad Ortu presso Iglesias). E le rovine di una vera città nuragica sorgono a Serucci nel territorio di Iglesias.

In connessione poi coi nuraghi sono le cosiddette tombe dei Giganti, sepolcri di famiglia, costituite da possenti lastre di pietra disposte a semi-cerchio frontale, nel cui mezzo si apre la porta che conduce ad un corridoio, la sepoltura vera e propria. Si veda, per esempio, la pianta della tomba dei Giganti di Imbertighe (presso Abbasanta) (fig. 96). E

lo spazio semi-circolare, destinato a raccogliere i membri della tribù per le solenni cerimonie funebri, rammenta la circolare cinta di mura dell'acropoli di Micene, destinata all'identico scopo, ma posta quivi proprio al di sopra delle tombe.

Fig. 96. — Pianta della tomba dei Giganti di Imbertighe (Abbasanta).

Come ben si vede, queste tombe dei Giganti appartengono a quella serie di monumenti megalitici proprî della civiltà mediterranea nella età neolitica ed eneolitica, e che ci sono noti dal *dolmen* (camera di massi e di lastroni), dal *menhir* (pietra piantata verticalmente nel terreno), dal *cromlech* (pietre ritte disposte a cerchio). E si nota a tal proposito che *dolmens* e *menhirs*, per quel che concerne i paesi del mondo classico, si trovano in Puglia, nelle isole di Malta e di Gozzo e nel più lontano arcipelago delle Baleari. E, del resto, costruzioni del tipo dei nuraghi sono pure in Terra di Otranto (*truddhi*), nell'isola di Pantelleria (*sesi*), nelle Baleari (*talayots*). Infine è curioso rintracciare un consimile tipo di costruzione in età assai più tarda in Scozia nel cosiddetto *broch*.

(Alinari)

Fig. 97. — Rovine di Delfi (il teatro e il tempio).

PERIODO TERZO

L'Arte classica arcaica (1000-450 a. C.).

Fase prima o geometrica o del medio-evo ellenico (1000-700).

Caratteri generali dell'arte geometrica. — L'arte in questa fase di nuove origini, in questo medio-evo ellenico ha un carattere essenzialmente geometrico. Ma sarebbe un errore ascrivere in modo esclusivo la formazione di questa arte geometrica alle barbariche popolazioni settentrionali calate nella penisola greca ed arrecanti distruzione e strage. In realtà la decorazione geometrica era rimasta sempre, più o meno latente, presso gli abitanti del bacino dell'Egeo anche attraverso gli splendori dell'arte cretese, e questa decorazione, che traeva le sue origini dalla cultura neolitica, più o meno lontana pel tempo secondo le varie località del mondo ellenico, risorge ora con assoluta possanza, perchè tramonta la già gloriosa civiltà cretese-micenea e perchè il mondo ellenico imbarbarito ritorna ad uno stadio quasi rudimentale di cultura. Se non che non si deve ammettere che l'arte dei Greci cominci

radicalmente il suo sviluppo con elementi umilissimi; non si poterono invero abolire del tutto, anche negli anni più tenebrosi di barbarie, e i ricordi del luminoso passato e i rapporti con altri popoli letificati tuttora da forme più elevate di arte. E a poco a poco gli elementi cretesi-micenei riappaiono e, sebbene le forme siano rigorosamente geometriche anche nella riproduzione di esseri animati, tuttavia nella distribuzione di queste forme ed anche nella tecnica senza dubbio dobbiamo riconoscere le tracce della tramontata arte. Si aggiunga che dalla pre-ellenica architettura si sviluppa l'architettura dei Greci per nuove e gloriose vie.

Ed i contatti della Grecia imbarbarita con le vetuste civiltà dell'Asia e della valle del Nilo non furono troncati del tutto: vero è che nei primi tempi di maggior oscurità questi contatti non furono immediati, e questo risulta dai poemi omerici; ignote sembrano le grandi civiltà asiatiche, e principalmente quella della Mesopotamia, mal noti sono anche gli Egizi, coi quali prima i rapporti erano stati così intensi; ma mediatori di questi contatti tra l'oriente e l'occidente ellenico si appalesano ora i Fenici, gli industri, attivi mercanti del mare che, nella signoria delle acque del Mediterraneo, furono i successori delle potenze marittime dei Cretesi e degli Achei. E i Fenici sono nominati con tanta frequenza nei poemi omerici, e fenici sono in questi poemi tutti gli oggetti pregevoli, sia per materiale, sia per la eccellenza delle forme e degli ornati; così fenicie sono nel venerando *epos* le belle stoffe adorne di figure policrome, fenici sono i bei vasi metallici, gli utensili di maggior valore, le armi.

E noi conosciamo questa arte fenicia, a cui deve essere aggiunto anche l'epiteto di cipriota, arte essenzialmente industriale costituitasi con scopi commerciali (coppe metalliche, avorî intagliati), arte di carattere bastardo, non originale, perchè nei suoi prodotti vengono a riunirsi, a porsi gli uni accanto agli altri, elementi artistici e dell'Egitto, e della Mesopotamia, e della Siria. Ma tali elementi orientali riprodotti meccanicamente, freddamente, trovarono nella regione ellenica un terreno adatto e si innestarono nella rude arte geometrica, e, rielaborati dal fecondo genio artistico della giovine Ellade, divennero dell'arte ellenica patrimonio proprio contribuendo allo sviluppo, al perfezionamento suo.

Di che genere sono i monumenti di questa oscura, faticosa ascesa nel cammino dell'arte? Nessuno di questi monumenti s'impone a noi sia per grandi proporzioni, sia per bellezza, e ciò è naturale perchè siamo alle origini di un'arte e tutto corrisponde per questo rispetto con le origini dell'arte pre-ellenica, con le origini di qualsiasi altra arte, per esempio della egizia. Per la grande scultura dobbiamo discendere ben addentro al secolo VII, cioè agli inizî della fase successiva, per incon-

trare i primi ed infantili tentativi, ed anche per l'architettura non abbiamo, si può dire, documento alcuno a meno che non si voglia parlare di scarsissime ed incerte vestigia. Sicchè il materiale archeologico di importanza artistica del primitivo mondo ellenico è costituito esclusivamente da prodotti industriali, in special modo da vasi dipinti, sia di scopo pratico per la vita, sia di funebre destinazione. Si aggiungano pochi oggetti in metallo (laminette auree, fibule bronzee ecc.), si aggiungano piccole statuine (in avorio, in terracotta). Ma in questi umili oggetti possiamo già scorgere alcuni di quei caratteri che in seguito contribuiranno a rendere sublime l'arte dei Greci: la sentita coscienza della simmetria, dell'armonia e nei singoli motivi ornamentali e nella composizione e nell'adattamento alle forme tettoniche degli oggetti; la spiccata tendenza a rappresentare con favore la figura umana, la quale già afferma il suo trionfo sulle figure animalesche, passate ormai in seconda linea. Così vediamo che la umanità raggiunge una nuova tappa. Nell'arte figurata anteriore alla civiltà neolitica, cioè del paleolitico recente, regnano in modo quasi esclusivo le figure bestiali; nell'arte pre-ellenica la figura umana ha importanza quasi sempre minore rispetto alle forme desunte dal mondo delle bestie e dei mostri; nell'arte ellenica è il massimo sforzo concentrato nel raggiungimento della perfetta espressione della figura dell'uomo. Solo nel periodo ellenistico la figura umana è degnamente inquadrata nella natura, tra la fauna e la flora, nel cui rendimento veristico gli artisti ormai ripongono una cura eguale a quella intesa alla riproduzione dell'uomo e della donna.

Origini del tempio greco. — È da questa fase di arte che trae le sue origini il tempio greco, la espressione più alta, più importante della architettura dei Greci.

Trasformatasi la religione pre-ellenica in religione ellenica, al primitivo culto aniconico (pietre, colonne, alberi, simboli varî) sostituitosi gradatamente, con prevalenza sempre maggiore, il culto delle divinità sotto aspetto umano, si cominciò a dare a questa divinità, modellata sulla forma dell'uomo e della donna, una dimora che fosse a sua volta modellata sulla casa abitata dalla famiglia umana.

E, come le divinità assumevano gli aspetti di corpi umani di bellezza ideale, così si cercò che la loro dimora, pur essendo umana, avesse un aspetto sontuoso di bellezza e di grandiosità.

Nell'età pre-ellenica vediamo che il culto alle forze misteriose e soprannaturali simboleggiate in modo vario, veniva tributato o in grotte (es. la grotta di Dicte in Creta), o in recinti alberati, o in piccoli ambienti, in sacelli o cappelle private dei grandiosi palazzi principeschi. Santuari costituiti da grotte e da boschetti continuarono per tutta l'età classica; ma dai sacelli dei palazzi si sviluppò il tempio come edifizio a sè, del tutto indipendente ed esclusivamente riserbato alle divinità

da onorare e da adorare. Ma si prese la parte più nobile del palazzo, il *mègaron*, il quale, isolato dalle altre parti dell'edifizio, costituì la dimora del tempio, in cui la divinità sotto forma umana signoreggiava. Non sempre proprio sui palazzi principeschi pre-ellenici si sviluppò la sede del culto più recente con una nuova costruzione innalzata su parte di questi palazzi; poichè la erezione di un *mègaron* isolato, di un tempio novello, si osserva anche laddove in precedenza non erano esistiti palazzi pre-ellenici; tale è il caso, per esempio, dello Heraion di Olimpia, oppure dello Apollonion di Thermos (Etolia), in cui lo strato inferiore è dato da capanne di un villaggio preistorico, sulle quali si stendeva una casa pre-ellenica a forma ovale.

Ma, prima che il tempio greco potesse pervenire alla pienezza del suo sviluppo dovettero trascorrere dei secoli e, purtroppo, per questa fase delle sue origini oltremodo scarseggiano, come si è detto, i documenti, onde è che per essere illuminati su questa graduale trasformazione del *mègaron* pre-ellenico in tempio ellenico siamo costretti a ricorrere ad edifizi di età più tarda e, principalmente, ad edifizi della fase susseguente di arte. Ciò avviene perchè i primitivi edifizi sacri furono costruiti di caduca materia, che ben presto doveva deteriorarsi e perire, cioè di mattoni crudi e di legno, chè solo in seguito si ricorse ai rivestimenti di terracotta o di lamine metalliche. E per di più, se alcuni di questi templi primitivi decaddero e rovinarono per scomparire del tutto nel corso dei secoli, altri furono volontariamente distrutti, perchè al loro posto sorgessero edifizi più ampî, più sontuosi e più duraturi in pietra.

Il santuario primitivo di Artemide Orthia a Sparta. — Solo negli scavi di alcuni santuari ellenici si può scorgere qualche traccia, quasi sempre assai debole, delle primitive forme della dimora del dio negli strati più profondi, su cui vengono a distendersi le tracce più numerose e livellatrici di edifizi posteriormente innalzati. Così, per esempio, nel santuario di Artemide Orthia a Sparta si sono riconosciuti i residui del tempio più antico risalente, come è stato creduto, al IX o al X secolo a. C. Era una costruzione a muraglie costituite di mattoni crudi con travi lignee verticali su zoccolo di pietra, ed era divisa, mediante una fila di colonne o di pilastri, in due navate con proporzioni di smisurata lunghezza rispetto alla larghezza. Questi caratteri, cioè della divisione dell'edifizio in due navate e di una lunghezza assai grande, si riscontrano, come vedremo, nella maggior parte degli edifizi sacri più antichi a noi pervenuti. E questi caratteri li abbiamo già osservati in una costruzione di Hissarlik dello strato miceneo.

Manifestamente la presenza di una fila mediana di colonne era causata dalla necessità di sostenere le travature del tetto.

Il tempio A della « patèla » di Priniàs. — Ma a meglio lumeggiare questa fase delle origini contribuisce un edifizio scoperto nella *patèla* di

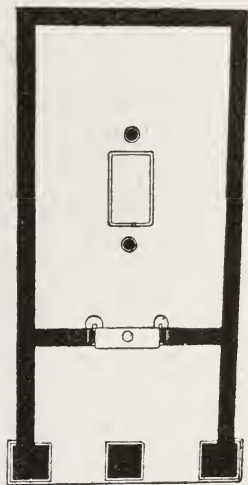
Priniàs (Creta meridionale), il cosiddetto tempio A, il quale tuttavia per la sua decorazione figurata appartiene alla fase susseguente di arte. Era esso un edifizio composto di una cella e di un vestibolo semplice (fig. 98), non già doppio, come si osserva nel *mègaron* tipico del palazzo di Tirinto. La cella, lunga m. 9,70 circa, presenta la particolarità che i lati lunghi non sono paralleli, ma divergenti verso il fondo, e però il lato est misura quasi m. 6, il lato ovest m. 6,35. Per il pronao assai poco profondo, per la esistenza di una fila mediana di colonne, qui due di numero, il tempio di Priniàs si ricollega alla suddetta costruzione di Hissarlik. La facciata del tempio (fig. 99) aveva un numero pari di passaggi, cioè due, con due pilastri laterali ed un terzo pilastro mediano; carattere questo che si riscontra in altri templi vetusti della posteriore fase di arte, in un edifizio in *poros* dell'acropoli di Atene, nell'Apollonion di Thermos, nel tempio più antico di Locri Epizefiri, nella cosiddetta basilica di Pesto, nel *bouleuterion* di Olimpia e che permane in costruzioni più recenti, nel tempio dorico di Pompei, nel tempio di Zeus a Girgenti. Nel mezzo della cella vi è la fossa dei sacrifizi, corrispondente alla *eschàra* o focolare dei *mègara* pre-ellenici. Non vi è traccia di mattoni crudi nella costruzione dell'edifizio, il quale senza dubbio doveva essere costituito da piccoli blocchi di calcare.

(da *Ann. Scuola It.*)

Fig. 98. — Pianta del tempio A di Priniàs.

Ma, e questo importa assai, le travi del tetto erano disposte in posizione orizzontale invece che inclinata, e però questo preziosissimo sacello primitivo aveva il tetto, non già a doppio spiovente con gli spazi triangolari (i frontoni), come di regola si osserva nei templi greci, ma possedeva un tetto piano o, al più, leggermente convesso e fornito nel mezzo di una apertura rettangolare per la uscita del fumo dalla fossa sacrificale sottostante. La piena analogia, anche per tal riguardo, coi *mègara* pre-ellenici è evidentissima. Sull'epistilio si svolgeva un fregio continuo figurato, di cui sarà cenno nella successiva fase di arte. Così il tempietto di Priniàs, noto solo da pochi anni, viene a costituire la documentazione più convincente, e per vetustà e per analogie fortissime, della derivazione del tempio greco dalla architettura pre-greca.

Il Pythion di Gortina. — Ma Creta, a cui tanto dobbiamo per la conoscenza dei primi albori dell'arte ellenica, ci ha fornito un altro monumento insigne per suffragare la suddetta derivazione. Il tempio di Apollo Pizio a Gortina risale nelle parti sue più antiche, per alcune

iscrizioni scalpellate sui blocchi, al secolo VII; di esso tempio si fa tuttavia ora menzione per la stessa causa per cui si è preso in esame il tempietto di Priniàs.

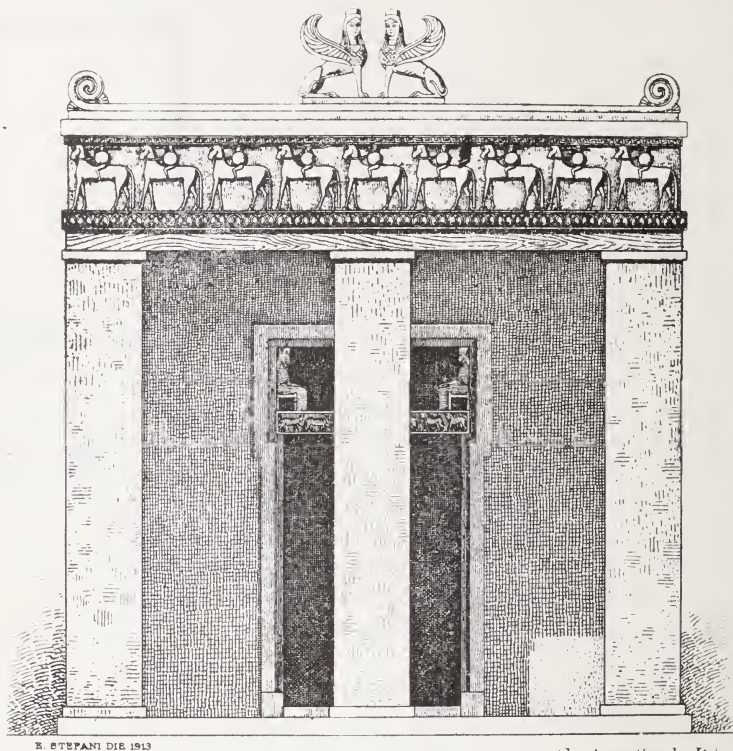
Il Pythion di Gortina ha la forma di semplice cella, presso a poco quadrata, a cui più tardi si aggiunse un vestibolo. Il tempio primitivo,

(da *Ann. Scuola It.*)

Fig. 99. — Facciata del tempio A di Priniàs (rest. Pernier).

privo delle aggiunte seriori, misura una profondità di m. 14,45 per m. 16,30: esso è adunque più largo che lungo. Molto probabilmente in origine aveva due o quattro colonne di legno, nè manca la fossa da sacrifizio nella parte destra della cella. Si è notato inoltre che molte pietre dei muri della cella nella parte interna hanno dei fori, e si deve perciò supporre che i origine a tali fori fossero infissi dei chiodi per sostenere ornati di rame costellanti le pareti. Anche per tale rispetto l'analogia col mondo pre-ellenico è innegabile; ricordiamo invero la decorazione metallica dell'interno delle *tholoi* di Micene e di Orcomeno.

Il Pythion di Gortina dipende, secondo ogni evidenza, dal tipo di ambiente che prevale nella architettura pre-ellenica di Creta, dell'am-

biente cioè più largo che lungo; si ricordino a tal uopo le piante dei palazzi di Cnosso e di Festo. Pare esso tempio in realtà, come fu da altri osservato, una derivazione dal sacello dei palazzi principeschi cretesi; si confronti invero il Pythion primitivo con il sacello appartenente al palazzo più antico di Festo. È poi curioso osservare che tale forma di tempio largo e corto si mantiene nell'isola, poichè si possono addurre esempi ulteriori nello Asclepieion di Lebena e nel tempietto del pendìo meridionale dell'acropoli di Festo. Questi due edifizi discendono a tempi assai posteriori, ma essi sono senza dubbio tardi rifacimenti, basati sugli antichi modelli e proprî di Creta e derivati, ripeto, dalle peculiari forme architettoniche di Creta pre-ellenica.

(da Schuchhardt)

Fig. 100. — Frammento di vaso da Tirinto.

Ricordi del passato pre-ellenico nell'Argolide, in Creta, a Cipro. — Ed ora passiamo ai modestissimi, ma sì interessanti monumenti a noi pervenuti di questo medio-evo ellenico. È naturale che nelle terre, ove con maggior rigoglio di vita l'arte pre-ellenica aveva fiorito per sì lunga serie di anni, nell'Argolide per esempio ed in Creta, perdurassero assai più a lungo che altrove i ricordi di tale arte, imbarbarita è vero, coi segni visibili di decrepitezza, ma pur sempre riconoscibile nei suoi elementi, che si fondono con i caratteri di un'arte che emette i primi vagiti della esistenza sua. Ed è naturale che tale arte micenea in lento dissolvimento della sua potenza creatrice, in un lungo e non luminoso tramonto si conservasse nei suoi caratteri nelle terre rimaste del tutto immuni dal contatto delle rudi popolazioni discese dal settentrione; con ciò si allude all'isola di Cipro, in cui alla cultura micenea subentrò una cultura orientale, con un'arte indigena, a cui l'Assiria e l'Egitto diedero elementi numerosi ed importanti.

Un frammento di vaso di Tirinto (1) (fig. 100) ci si palesa come una ulteriore schematizzazione delle forme rispetto al vaso dei guerrieri ed alla stele dipinta di Micene; ormai le forme e degli uomini e degli animali sono ridotte a rigidi schemi geometrici, non solo privi di vita, ma che sembrano un fantastico disegno di una mente malata. I due guerrieri, simili a due ranocchi, in funzioni ed in atteggiamenti umani, tengono sol-

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

levato nella mano sinistra un piccolo disco, lo scudo, il quale non ha più una forma propria della cultura cretese-micenea, ma ha già assunto la forma rotonda veramente ellenica. E lignee sono le forme del cavallo, residuo di una biga, e del cane sottostante con la coda ripiegata a grande e regolarissima spirale. Per Creta si può citare un cratere da Mulianà (1) (fig. 101), la cui sagoma è tuttora pre-ellenica e che è stato rinvenuto in una tomba insieme con vasi pure di forme micenee. E di carattere pre-ellenico, ma rozzamente imbarbariti, sono tuttora i motivi ornamentali del vaso in cui prevalgono le linee curve, mentre la rappresentazione figurata, su di un lato è un cacciatore tra due capri selvatici, è ridotta a semplici schemi geometrici, goffamente infantili, con mancanza assoluta del sentimento della natura: sono figure tutte riempite di color nero, come ombre incorporee, con un circoletto chiaro nella testa, nel cui mezzo è un punto nero, l'occhio, e con le estremità filiformi. Caratteri consimili ritroveremo nelle figure della ceramica del continente greco, tuttavia più rigide, assai meno vivaci.

(da *Eph. Arch.*)

Fig. 101. — Cratere geometrico da Mulianà (cm. 44).

Per Cipro infine, come già si notò pagine addietro, si è incerti sulla attribuzione di parecchio materiale ceramico o al periodo precedente o a questa fase; poichè in quell'isola la civiltà micenea, tardamente introdotta, presenta un carattere di lenta decadenza con elementi orientali.

Fig. 102. — Tomba del Dipylon.

La ceramica del Dipylon. — La ceramica tipica di questa fase di arte è quella del Dipylon, il quale nome convenzionalmente è stato

(1) Candia, Museo.

talora esteso a tutta la civiltà geometrica in Grecia. Ed invero questo stile geometrico ellenico fu rivelato in special modo dagli scavi che nel 1871 e nel 1891 furono eseguiti in un vastissimo sepolcreto ateniese nelle vicinanze del Dipylon (o doppia porta); da questi scavi uscirono in grandissima quantità esemplari di una ceramica locale dipinta, umile precorritrice lontana delle meraviglie dell'arte ceramica attica del secolo V a. C. Tra questo materiale ceramico attraggono la nostra attenzione i vasi funerari di grande mole, anfore o crateri che superano il metro di altezza; un esemplare invero raggiunge m. 1,80 (1). Ciascuno di questi vasi era collocato sulla tomba (fig. 1 2), protetto per gran parte dalle pareti di una fossa, e così poteva ricevere le libazioni dei superstiti senza essere danneggiato dalle intemperie o dagli uomini. Per lo più le rappresentazioni figurate adornanti questi vasi esibiscono, dato il loro scopo funerario, scene di funebre contenuto.

Fig. 103. — *Oinochoe* geometrica dal Dipylon (cm. 72).

Ma le tombe del Dipylon hanno fornito altri vasi minori: *oinochoai* o brocche, lebeti o bacini, *skyphoi* o nappi, pissidi o scatole tonde. In tutti questi vasi fabbricati al tornio la ornamentazione geometrica ci appare come un complicato, ma ben ponderato sistema di varî motivi, con coscienza e con gusto assai grandi adattati a zone lungo le pareti, e queste zone, talora, sono suddivise in scompartimenti verticali (decorazione metopale): l'occhio riceve una gradevole impressione di armonia, senza manchevolezze stridenti, senza esuberanze superflue. Si osservi inoltre che l'argilla dei vasi è ben depurata di colore rossastro a superficie gialla e che l'ornamentazione è condotta con un colore nero lucente.

Un esempio, in cui la decorazione è meramente lineare e priva di figure, ci è dato da una *oinochoe* (2) (fig. 103), nel cui coperchio è espresso plasticamente un uccello palustre, animale che, insieme al cavallo, gode di sì grande favore presso questi primitivi artisti dell'Ellade. In questa *oinochoe* vediamo per gran parte espresso il repertorio degli schemi ornamentali essenzialmente rettilinei: fascette

(1-2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

a zig-zag, reticolato a losanghe, fila di losanghette con un punto nel mezzo, spine di pesce, croci uncinate, scacchiera, triangoletti con reticolati (denti di lupo), losanghe con quattro angoletti sporgenti ai lati.

La unione della plastica e della pittura su di un medesimo vaso, che ci è testificata da questa *oinochoe*, ci appare pure, e in adattamento assai ingegnoso, in una pisside (1) (fig. 104), sul cui coperchio sono tre figurine di cavalli; attorno al corpo della pisside si osserva un altro elemento ornamentale, il meandro che, come retaggio di questi tempi primitivi, sarà conservato dall'arte ellenica anche nei momenti del suo pieno splendore come prezioso motivo di ornamento.

Fig. 104. — Pisside fittile dello stile del Dipylon.

Cratere del Dipylon con scena di funerale. — Tra i vasi del Dipylon con figure umane notissimo è il grande cratere (2) (fig. 105) con le scene di un solenne corteo funebre e di una processione di bighe (fig. 106). Il defunto sul suo letto di parata, posto sopra un carro tirato da due cavalli, viene portato al sepolcro; lo accompagnano le donne che evidentemente innalzano alti lamenti con le mani nei capelli, gli uomini, armati di una daga infilata alla cintura, che dimostrano nell'atteggiamento una minor emozione; nè mancano i fanciulli, di cui uno è guidato per mano, un altro si strappa con le mani la chioma. Curiosissima è nel suo schema astratto, incorporeo la figura umana, semplice macchietta nera, in cui le parti principali sono recisamente delimitate l'una dall'altra, ma stilizzate e disposte quasi in funzione ornamentale, geometrica, lontanissima dalla vita. Ed in questo vaso non vi sono differenze sostanziali tra uomo e donna: la testa ha il breve spazio del colore dell'argilla in cui è il puntino nero, l'occhio; il torso è a forma di triangolo; le braccia scheletriche sono ripiegate ad angolo rigido; le gambe hanno l'accentuazione delle coscie e dei polpacci. Ma nella donna un ciuffetto sul capo indica una lunga

(1-2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

capigliatura ed i due bitorzoli sporgenti dal petto sono indizio di femminilità. E ad un processo curioso di semplificazione artistica è dovuta la soppressione di qualsiasi veste. Si accorda con la figura dell'uomo quella del cavallo dall'alta assottigliantesi cervice, con la indicazione dei singoli peli, col muso a ventosa, col dorso lunghissimo, a cui si attaccano le gambe sottili assai e rigide come cannuccie. E l'irrigidimento in astratte formule geometriche di ogni singolo essere vivente si accompagna all'irrigidimento della composizione, della riunione di questi esseri viventi, intieramente subordinata alle esigenze di questa arte, assuefatta a distribuire con meticolosa cura nei suoi prodotti tutti gli ornati essenzialmente geometrici.

Fig. 105. — Cratere dipinto del Dipylon (alt. m. 1,21).

Così in questo cratere le figure sono disposte l'una accanto all'altra in modo monotono, ma simmetrico; nel mezzo è il carro funebre e, mancando ogni senso di prospettiva, vicino al carro le due file di persone, che prendono parte al funerale, sono collocate l'una sull'altra e quella superiore è ben delimitata dalla inferiore per mezzo di due linee rette; così il piano del carro, il piano del letto, il morto, il drappo che è posto al di sopra, sono rappresentati falsamente l'uno sull'altro di fronte nel senso verticale e non orizzontale; così tra figura e figura sono ornati, serie di lineette a zig-zag, di croci uncinate, di punti, di volatili palustri. Tutti gli spazi vuoti debbono essere riempiti, così che la decorazione intiera del vaso s'impone per ricchezza di motivi ponderatamente distribuiti. Vi è in questi ingenui ceramisti quasi un timore di lasciare disadorna la più piccola parte del fondo, un *horror vacui* che permane a lungo e che solo scomparirà del tutto col progresso dell'arte, con la emancipazione sempre più forte dalle formule arcaiche.

Nella zona inferiore del vaso è una processione di bighe, che si deve immaginare che faccia parte del funerale della zona superiore; è in

umilissimo modo trattato il tema, che poi sarà svolto con divina perfezione nel fregio del Partenone. Le bighe sono con meccanica monotonia perfettamente eguali tra di loro; gli aurighi presentano poi un aspetto diverso dagli uomini della scena di funerale, poichè il loro torso sembra ricoperto da un grande scudo con rientranze laterali, scudo che pare una derivazione da un tipo pre-ellenico (si confronti la lamina di pugnale figurata di Micene a fig. 72). In questo vaso adunque tutto è in modo

Fig. 106. — Particolare del cratere a fig. 105.

uniforme rigorosamente schematico e le scene figurate hanno un mero carattere decorativo; ma tutto ciò è comune ad altri vasi con rappresentazioni di lamenti funebri, di danze, di guerrieri in marcia.

Tazza geometrica da Tebe. — Ma ben presto assistiamo ad un progresso compositivo di non lieve importanza e si avvertono composizioni ormai animate, pur nelle piccole, secche, negre ombre, da movimento assai grande e variato: scene di culto, scene di giuochi e, sopratutto, scene di combattimenti terrestri e navali. Anzi tutt'altro che rari sono i casi, in cui sono rappresentate delle navi, monoremi e biremi, non mai triremi che, come sappiamo da Tucidide (I. 13, 5) furono introdotte solo alla fine del secolo VIII. Per la rappresentazione di una nave si può addurre la scena che costituisce la decorazione principale di una tazza proveniente da Tebe (1) (fig. 107). Ivi si nota la discordanza gravissima

(1) Londra, Museo Britannico.

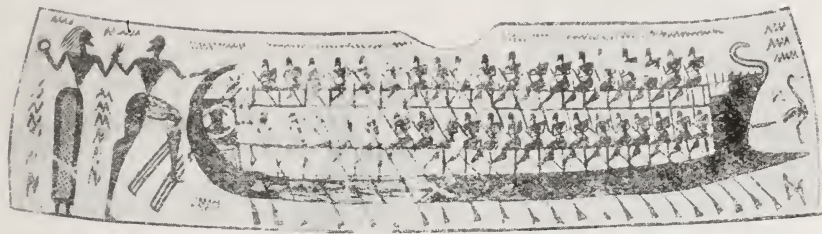
tra le due figure, maschile e femminile, gigantesche, e le piccole figure dei remiganti della lunga nave. Sono quelle due figure i personaggi principali, e nella donna notiamo già, segno di progresso espressivo, la presenza dell'abito, una lunga sottana con reticolato, stretta assai ai fianchi; è forse in questo abito un residuo della cultura pre-ellenica. Non certo qui si allude ad una scena mitica, come a prima vista si potrebbe pensare, a Paride cioè che seco trascina Elena nella nave. Nei primi tempi assai tenebrosi di questa fase geometrica è veramente eccezionale la rappresentazione non solo dei fatti leggendari, che in età contemporanea

(da *Journ. Hell. St.*)

Fig. 107. — Scena su tazza tebana dipinta nello stile del Dipylon.

già avevano raggiunto nello *epos* forma poetica, ma la rappresentazione anche di qualunque essere favoloso; quasi esclusivamente i soggetti sono desunti dalla vita giornaliera e sono fissati con formule così schematicamente geometriche. Perciò in questa tazza di Tebe è ovvio riconoscere una scena generica o di addio del capitano della nave alla sua compagna o di rapimento di una donna.

Corrispondenze dell'arte del Dipylon e progressi suoi. — Questi inizî di arte figurata trovano facili corrispondenze con gli inizî di altre arti; così le geometriche figurine del Dipylon rammentano, per esempio, pitture parietali di Hieracompolis dei primissimi tempi dinastici dell'Egitto, oppure rappresentazioni su vasi di Abydos, di El-Amrah, di Nagadah pure proto-dinastici; così, d'altro lato, si possono trovare analogie, per esempio, con le incisioni rupestri della Scandinavia (Bohuslän e Oster-Gotland). Ma anche se talora in questi monumenti vi è maggiore espressione di vita, non mai si trova in essi quella compostezza contegnosa esplicantesi in una ricerca di ben ponderata simmetria, di regolarità di distribuzione delle parti, che già ammiriamo come qualità peculiari del genio artistico dei Greci sin da questi loro primissimi prodotti.

Ma negli ultimi tempi di questa fase nella ceramica attica si osservano realizzati progressi non lievi, che sono promessa di quello che questa ceramica saprà raggiungere in tempi di arte più evoluta. E cominciano a fare la loro apparizione gli elementi orientali di decorazione e di

figurazione, e cominciano pur ad apparire gli esseri favolosi, immaginati dalla calda fantasia dei Greci. Nel tempo stesso le forme umane acquistano maggiore corporeità con espressione non più geometricamente convenzionale delle varie membra. Si forma così uno stile eclettico in cui, accanto agli elementi vecchi, conservati e trasformati, sono gli elementi nuovi.

(da *Ath. Mitt.*)

Fig. 108. — Anfora di stile geometrico da Tera (cm. 69).

Altre fabbriche ceramiche geometriche. — Lo stile geometrico nella ceramica dipinta ha signoreggiato contemporaneamente in tutti i luoghi della cultura ellenica; ma, al contrario di ciò che si avverte nella tarda ceramica micenea, non si può qui parlare di unità, sibbene di varietà di stile, poichè ogni regione ellenica ebbe una produzione sua propria, che con caratteri peculiari visse più o meno lungamente, talora, per alcune fabbriche, penetrando anche nella fase successiva di arte. Ma tra queste varie produzioni quella dell'Attica è veramente tipica, occupa il primo posto e nei suoi vasi del Dipylon si avvertono le più chiare promesse di una luminosa ascesa nel cammino dell'arte. Di carattere provinciale sono le produzioni della Beozia e dell'Eubea (Eretria) in piena dipendenza e dei motivi attici e di quelli delle isole dell'Egeo. Nel Peloponneso abbiamo la produzione argiva con ricordi micenei e quella denominata convenzionalmente proto-corinzia, che ha un mirabile sviluppo, come vedremo, nel secolo VII, in special modo per ciò che concerne i piccoli vasi, largamente esportati. Alla produzione argiva si deve aggiungere quella laconica. Nelle isole poi primeggiano Rodi, che pure esplicherà, come l'Argolide e come la Laconia, la sua attività ceramica posteriormente, e l'isola di Tera, che ha fornito ricchissimo materiale geometrico, che si mantiene tale anche in pieno sec. VII. Si può addurre un'anfora di Tera (1) (fig. 108), rappresentante di una ricca serie di anfore di analoga forma o consimile e col medesimo metodo decorativo. Sono ricoperte di ornati geometrici in nero solo le spalle ed il collo del vaso ed in essi ornati osserviamo, accanto al meandro

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

ed ai denti di lupo, già noti dalla produzione del Dipylon, tre fascette riempite da circoletti con un punto nel mezzo e tangenti l'uno all'altro. Si noti ancora sulle spalle del vaso la espressione di baccellature, di quel motivo ornamentale che resterà nel patrimonio decorativo dell'arte orientalizzante.

Laminette auree a nastro dello stile del Dipylon. — Passiamo ora ad altri prodotti di questa arte geometrica. In alcune necropoli, e specialmente in quelle del Dipylon, si trovarono nastri sottili di oro, che servivano come diademi delle teste dei defunti oppure erano destinati a stringere sotto il mento le mandibole dei cadaveri. Sono questi nastri la tenue, grama sopravvivenza in poveri tempi, del tramontato costume pre-ellenico di seppellire il cadavere circondato di fulvo oro, sparso largamente all'intorno. Ma le analogie più vive sono con le laminette delle tombe eneolitiche di Mochlos. In questi nastri vi è una decorazione ornamentale non solo, ma talora figurata: in un esemplare ateniese (1) (fig. 109) la disposizione alternata di riquadri brevi con ornato a linee incrociate e di riquadri lunghi con figure, ci fa sovvenire la disposizione di triglifi e di metope nell'architettura di ordine dorico. Noi vediamo figure umane che presentano, sebbene con sviluppo un po' più accentuato, lo stesso schema che ci appare nei dipinti ceramici del Dipylon, ed accanto a queste figure ci si manifestano già degli esseri favolosi, dei centauri in cui già si alternano i due tipi di espressione arcaica di questo mostro, cioè dalle estremità anteriori o cogli zoccoli equini o coi piedi umani.

Fig. 109. — Laminetta aurea di stile geometrico. (da Perrot)

Fibule beotiche. — Nelle ampie laminette delle staffe di fibule bronzee provenienti dalla Beozia si riscontra il medesimo repertorio figurato dei vasi dipinti del Dipylon: la figura umana e, delle figure bestiali, in special modo l'uccello e il cavallo. Non mancano i soggetti navali e militari di lotta tra guerrieri e inoltre, proprio in tal genere di monumenti s'incontrerebbe, ma non è certo, per la prima volta la espressione di soggetti mitici; in due fibule (2) invero è stata

(1) Copenhagen, Museo Nazionale.

(2) Londra, Museo Britannico; Boston, Museo di Belle Arti.

riconosciuta la impresa di Eracle e della idra lernea e la impresa dello stesso eroe e della cerva. In queste fibule le figurazioni sono incise su ambo i lati delle laminetta; può servire di esempio la fibula (1) (fig. 110) qui rappresentata: da una parte è un uomo che ha lo stesso schema della figura umana sul vaso con scena di partenza su di una nave; tiene esso per le briglie un cavallo, mentre al di sopra sono tre uccelli palustri; dall'altra parte della laminetta, al di sotto di due uccelli, è una figura di origine orientale, una belva la quale

(da Perrot)

Fig. 110. — Fibula beotica geometrica (lungh. cm. 19).

mostra, tuttora pendente dalle sue fauci, parte della sua preda, e cioè un cerbiatto. È l'elemento orientale che s'infiltra nella umile arte di questi rozzi Greci, mentre contemporaneamente farebbe la sua prima apparizione l'elemento mitico.

Frammenti bronzei dal monte Ida in Creta. — Una idea della plastica a minuscole figure in bronzo ci è offerta da frammenti massicci fusi che provengono dalla grotta del monte Ida in Creta (2) (fig. 111) e del cui materiale votivo, che scende giù sino al secolo VII, facevano parte. Sono forse residui di un sostegno di un bacile, a forma quadrata, a scompartimenti separati da verghette con ornati a giorno. In alto sono due figure di guerrieri forniti del vero scudo ellenico, rotondo; a destra vi è una figurina di donna, appena riconoscibile, che suona un tamburello; accanto un'altra donna sta mungendo. Al di sotto è una rappresentazione che, un po' variata, somiglia a quella espressa da un vaso sopra addotto; quivi il guerriero è già sulla nave e sulla nave è pure la donna, mancante del capo, sicchè la scena sembra qui veramente allusiva ad

(1) Berlino, Musei (*Antiquarium*).
(2) Candia, Museo.

un rapimento. Infine in basso è il residuo di un uomo che mette il collare ad un cane. Sono dunque tutti soggetti generici desunti dalla vita quotidiana; perchè il ratto della donna sulla nave, meglio che una allusione al mito di Elena e di Paride, sembra la riproduzione di un episodio non raro in quella età di turbamento civile e però di malsicure condizioni di vita sociale. La nave invero può essere di pirati, di quegli audaci e scaltri pirati fenici, rapitori di donne e di fanciulli, dei quali sì frequente

(Maraghiannis)

Fig. 111. — Rilievi bronzei a giorno dal monte Ida.

cenno è nei poemi omerici. Dobbiamo ricordarci del racconto di Eumeo nella *Odissea* (XV, v. 403 e seguenti) ed anche della leggendaria narrazione con la quale Erodoto dà inizio alla sua storia. Ed in realtà tutto il repertorio di scene figurate, ad eccezione dei miti sinora riconosciuti, ma non con certezza, di tutto questo materiale di arte geometrica (vasi dipinti attici, fibule beotiche, bronzi cretesi) ha una sola intonazione di contenuto essenzialmente generico, desunto dalla vita dell'uomo e dalla natura, quello stesso carattere che possiede l'assieme delle varie scene dello scudo di Achille descritto nei notissimi versi dell'*Iliade* (XVIII, v. 478-608).

Figurine eburnee del Dipylon. — In una tomba del Dipylon che, per il disegno dei vasi che vi si rinvennero, tra cui è la *oinochoe* sopra addotta, non può discendere più in giù della metà del secolo VIII, si sono trovate cinque figurine di avorio (1) che ci forniscono un sicuro giudizio

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

(da Perrot)

Fig. 112. — Idoletto eburneo da tomba del Dipylon (cm. 24).

sulla potenzialità plastica dei primitivi artefici di questa fase di arte. Sono figurine femminili totalmente ignude, le quali perciò corrispondono a quegli idoletti femminili, che abbiamo visto frequentissimi nella civiltà eneolitica delle Cicladi ed anche di Creta. Ed il significato non può essere che il medesimo; il berretto cilindrico o *polos*, che è sul capo di due di queste ignude figure, chiaramente dimostra l'essenza loro divina, perchè è noto che il *polos* è riserbato nell'arte classica solo alle divinità. L'idoletto eburneo meglio conservato (fig. 112) è alto cent. 24; immobilità assoluta è nello schema della figurina con le braccia rigidamente pendenti lungo il corpo, con le gambe non meno rigidamente accostate l'una all'altra; angolosità è nei contorni del corpo, esagerata sottigliezza è nella figura; sono questi pure i caratteri salienti delle figure dipinte sui vasi. Ma l'imbarazzo maggiore dell'artefice si palesa nel rendimento del capo e delle mani, ove tutto è grossolano ed impreciso; sul *polos* è il meandro, ornato peculiare della età geometrica, e al di sotto di esso cadono sulle spalle lunghi capelli, rigorosamente divisi da linee verticali a trecce, su ciascuna delle quali sono lievi incisioni oblique.

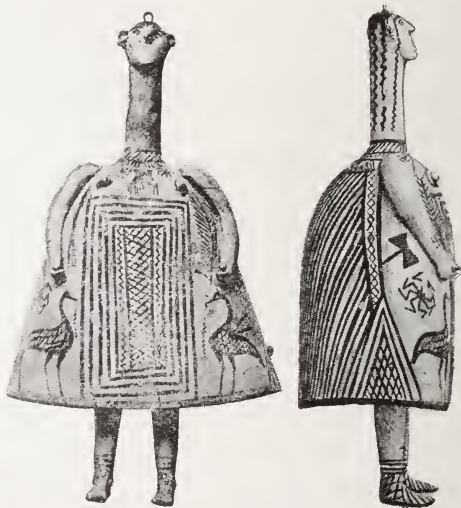
Figurine fittili beotiche. — Di carattere artistico ben inferiore sono le figurine di terracotta provenienti da tombe della Beozia, e che avranno posseduto significato analogo a quello delle figurine eburnee del Dipylon. Sono statuette a forma campanulata, perchè il corpo, indossante un abito che s'ingrossa verso il basso, assume l'aspetto di una campana; al di sotto si attaccano, ma non sempre, le gambe mediante fili metallici. Sono in queste strane

(da Perrot)

Fig. 113. — Idoletto fittile beotico (cm. 33).

figure rappresentate delle donne; questo è dimostrato non tanto dai lunghi capelli a singole trecce, quanto dal vestito e dalle protuberanze del seno. Dall'esemplare qui edito (1) fig. 113) ci si manifesta la rude barbarie rispetto anche alle figurine di avorio; eppure non si può parlare di differenza di e à. Ma nelle statuette beotiche la materia è vile ed umile è il coroplasta; nelle statuette ateniesi nobile è la materia e l'intagliatore è un artefice scelto. Nella figurina suddetta altissimo è il collo e con esso la piccola testa dal naso e dal mento aguzzi ricorda l'aspetto di un uccello; le corte braccia sono come inorganiche appendici attaccate alle spalle. Ed è curiosa la decorazione pittorica: le croci uncinate sul braccio indicano la usanza del tatuaggio; nel vestito sono due ramoscelli, che devono essere ritenuti come impugnati dalle mani: oltre alle ovvie figure di cicogna e all'ornato ricordante un ragno, vi è di notevole la rappresentazione della doppia ascia, simbolo religioso, retaggio del tramontato mondo pre-ellenico.

La civiltà villanoviana in Italia. — Alla civiltà geometrica ellenica convenzionalmente detta del Dipylon corrisponde in Italia la civiltà detta convenzionalmente di Villanova, che deve essere considerata, per quanto concerne l'arte, come un riflesso di ciò che si svolgeva nel mondo greco. Villanova è una località a pochi chilometri a nord-est di Bologna, ove si rinvenne un sepolcreto che è diventato tipico della civiltà, perchè fu il primo ad essere oggetto d'indagine scientifica. Carattere saliente di questa civiltà è il prevalente rito della cremazione a pozzetti scavati nel terreno e peculiare è l'urna che serve a contenere le ceneri del defunto a forma di vaso biconico, dapprima in rozza argilla, poi o in argilla depurata e con sagoma perfezionata o in lamina bronzea. Sul vaso biconico, adorno di decorazione geometrica, dapprima rozzamente graffita nell'argilla, si poneva quasi sempre una ciotola ed un corredo funebre veniva deposto dentro e fuori dell'ossuario, corredo che nei primi tempi talora anche manca o è ristretto a pochissimi oggetti, e che diventa, con lo sviluppo progressivo della civiltà, sempre più abbondante. La civiltà villanoviana è estesa a grandissima parte della penisola dalla pianura del Po sino alla Basilicata (necropoli di Timmari), ma ebbe questa civiltà il suo principale sviluppo nel suolo della antica Etruria e nel bolognese. In questa ultima regione essa durò più a lungo attardandosi nelle viete forme geometriche, sin verso la fine del secolo VI; nel suolo etrusco invece subentrò con l'inizio del secolo VII la fase di arte più sviluppata, orientalizzante. Rappresentanti di questa civiltà furono genti italiche, discendenti dalle primitive tribù abitanti in palafitte ed in terramare; ma non è da escludere che il maggiore pro-

(1) Parigi, Museo del Louvre.

gresso, che pure in questa fase di arte dimostrò la civiltà villanoviana sulle sponde del Tirreno, fosse dovuto all'approdo di stirpi civilizzatrici, ai Tirseni cioè, provenienti dal bacino orientale e settentrionale del mare Egeo che, immigrati nella penisola italica, forse nel secolo VIII, diedero origine, fondendosi con le popolazioni preesistenti, al popolo degli Etruschi.

(da *Not. Scavi*)

Fig. 114. — Due ossuari villanoviani da Corneto (cm. 48,6).

Quattro cinerari villanoviani. — In quattro cinerari qui addotti come esempi di questa arte villanoviana possiamo scorgere un graduale sviluppo, una progressiva evoluzione di tecnica e di forme. I due primi dalla necropoli primitiva di Corneto (1) (fig. 114) sono di grossolana terra nerastra e gli ornati graffiti nel tronco di cono superiore e attorno alla maggiore espansione del recipiente, si palesano a noi come una barbarica traduzione dei motivi ornamentali del geometrico ellenico; sopra ciascun vaso è la caratteristica ciotola, che serve di coperchio. Il terzo esemplare da Orvieto (2) (fig. 115) è metallico, di sottile lamina lavorata a sbalzo e spiccano nella ornamentazione le serie di bullette e di cerchielli e le teste stilizzate di cigni espresse a contorno punteggiato. Il quarto esemplare da Montescudaio nel volterrano (3) (fig. 116) appartiene alla fine di questa fase di arte; di argilla già depurata e rossastra, per la presenza delle figurine, il cui connubio col recipiente ci richiama la produzione del Dipylon, ci si manifesta come un documento assai interessante dei primi passi compiuti nella plastica dell'arte italico-etrusca. Sono figurine mostruosamente bambine che che forse alludono al defunto; sia esso rappresentato sulla cima dell'ossuario in atto di accogliere offerta di cibo e di bevanda, sia esso effigiato sul rigonfiamento maggiore del recipiente. Le grandi croci uncinate e le linee spezzate espresse a rilievo accentuano il carattere essenzialmente geometrico di questo monumento.

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.
(2) Siena, Museo del Marchese Chigi-Zondadari.
(3) Firenze, R. Museo Archeologico.

L'urna a capanna. — Ma, accanto agli ossuari biconici, in alcuni sepolcreti della Etruria meridionale (Vetulonia, Bisenzio, Corneto) fa l'apparizione sua l'urna a forma di capanna la quale è poi peculiare dei sepolcreti laziali. L'esemplare di Marino (1) (fig. 117) qui riprodotto ci illumina assai sull'aspetto delle abitazioni delle genti di civiltà villanoviane: ivi chiaramente è espresso il tetto con le travature e ai lati della porta sono due coppie di primitive colonne a semplici tronchi nodosi.

Fig. 115. — Ossuario villanoviano bronzeo da Orvieto (cm. 45).

La lavorazione di lamine bronzee nella civiltà villanoviana. — L'arte villanoviana nel massimo della sua fioritura si esplica in modo speciale nella lavorazione delle lamine bronzee adorne a sbalzo e tale tecnica ci appare non solo negli ossuari metallici, ma anche in serie numerosa di oggetti: in elmi, in cinturoni, in varî accessori di maggiori o di minori dimensioni ecc. Si aggiunga la ricca varietà di forme che assume in questa arte la fibula, oggetto di assai grande valore nello studio di questa primitiva civiltà, perchè il suo sviluppo da forme semplici a forme complesse e varie, serve di base utilissima per determinazioni cronologiche. È verosimile che tutto questo sviluppo raggiunto nel secolo ottavo dalla metallurgia nel centro occidentale d'Italia, con la introduzione anche di materie preziose di oro, di argento e di avorio, con idoletti e scarabei di smalto di provenienza egiziana, sia dovuto al nuovo elemento etnico, agli industri Tirseni approdati da poco alle coste del Tirreno.

Fig. 116. — Ossuario villanoviano fittile da Montescudaio (cm. 64).

Di tutta questa produzione laminata si possono menzionare a ragion di esempio

(1) Roma, R. Museo Preistorico ed Etnografico.

un elmo da Corneto (1) ed un cinturone da Saponara di Grumento nella Basilicata (2). L'elmo (fig. 118) è a doppia cresta, ma si trova accanto a questa forma l'elmo a semplice apice, ed elmi di tali due tipi si ritrovano in special modo nei sepolcreti arcaici di Corneto, ove ci appaiono in funzione di coperchi di vasi cinerari. Si veda, a mo' di esempio, un cinerario di tomba cornetana con accanto il corredo funebre (3) (fig. 119). E di questi due tipi di elmo chiara è la origine orientale e forse si deve la loro introduzione ai Tirseni; di un capo Tirseno è forse l'elmo a doppia cresta, alto ben cm. 75 proveniente da tomba di Veio (4). Sia nell'elmo qui addotto che nel cinturone del caratteristico tipo a losanga (fig. 120), abbiamo l'ovvio sistema di decorazione a bullette che già ci è apparso nel sopracitato ossuario di bronzo. Ma nel cinturone finissime incisioni sono ottenute mediante il bulino, incisioni a linee curveggianti che, in altri esemplari, rendono in modo assai schematico anche forme organiche.

Fig. 117. — Urna fittile a capanna da Marino (cm. 40).

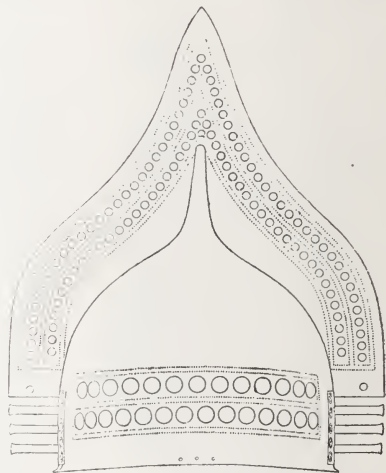
Il vaso dipinto dal sepolcreto delle Bucacce. — L'attività artistico-industriale delle genti che possedevano la civiltà villanoviana si estende, negli stadi di maggior progresso, anche alla ceramica dipinta. Certamente tra i migliori prodotti di questa ceramica, tanto inferiore a quella coeva del Dipylon e delle altre fabbriche greche, è da annoverarsi nello scorcio di questa fase la grande olla proveniente

(da *Not. Scavi*)

Fig. 118. — Elmo bronzeo da Corneto (cm. 33).

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

(2) Parigi, Biblioteca Nazionale (Gabinetto delle Antichità).

(3) Firenze, R. Museo Archeologico.

(4) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

dal sepolcreto delle Bucacce presso il lago di Bolsena (1). In questo vaso (fig. 121) di argilla gialla depurata la decorazione geometrica in rosso ed in nero è condotta con cura coscienziosa, e vi è ordine nella distribuzione dei varî elementi, ma, sia nell'assieme che nei particolari, si palesa una potenzialità artistica ben minore di quella dei vasi del Dipylon. Curiosa è la zona in cui sono rappresentate figurine umane in scena di danza ed ove alternativamente sono gruppi di tre figure in rosso e di tre in nero. Il modesto ceramista ha voluto rappresentare probabilmente delle donne, il cui corpo è dato da due triangoli uniti pel vertice; semplici stecchetti ed un semplice globo costituiscono le estremità e la testa. È questa una semplificazione del corpo umano addirittura radicale anche rispetto alle figurine del Dipylon.

(da *Not. Scavi*)

Fig. 119. – Corredo funebre di tomba villanoviana da Poggio dell'Impiccato (Corneto).

Una laminetta aurea di provenienza etrusca. — Infine, come esempio della lavorazione di nobile metallo, dell'oro, è da addurre una

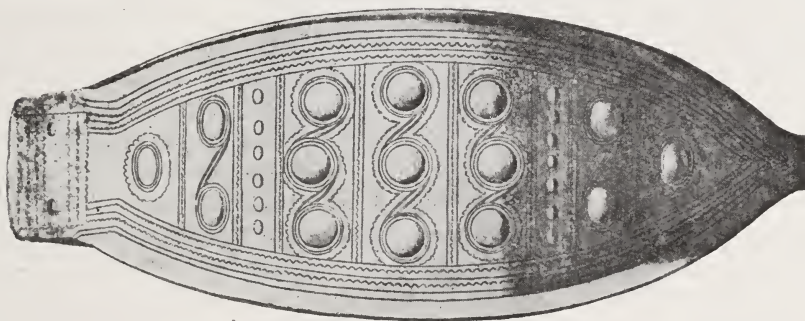



Fig. 120. — Cinturone metallico da Saponara di Grumento (cm. 30).

laminetta sottile, che doveva essere applicata su cuoio e doveva ricoprire il petto del defunto con l'angolo acuto in basso (2) (fig. 122). Di forma a

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.
(2) Berlino, Musei (*Antiquarium*).

rombo e con cm. 25 di altezza e di lunghezza ha una decorazione a sbalzo divisa a zone; predomina in questa decorazione l'ovvio motivo, assai stilizzato, delle anitrelle, mentre le forme di figure prostrate a terra ed i contorni superiori della lamina sembrano già la traduzione imbarbarita, irrigidita di motivi di arte orientale.

Fig. 121 *a*. — Olla fittile dal sepolcreto delle Bucacce (cm. 35).

Sia col vaso dipinto suddetto che con questa lamina siamo già allo scorcio di questa fase di arte; ben presto sarà il trionfo della decorazione orientalizzante, accanto alla quale nondimeno, anche nei centri maggiori, più luminosi della Etruria e del Lazio, non spariranno del tutto le manifestazioni della vieta ed attardata arte geometrica.

L'arte a Cipro. — Mentre nelle regioni ellenica ed italica l'arte aveva una espressione così schematicamente geometrica, sicchè tutto accennava ad una prima infanzia di civiltà, alla periferia del mondo classico, in Cipro e coi motivi e concetti fedelmente conservati della tramontata arte micenea, e con le vigorose correnti artistiche che affluivano dalla Mesopotamia e dalla valle del Nilo, e coi nuovi elementi di cultura della giovanissima Ellade, si svolgeva un'arte di carattere misto, una bastarda arte di contaminazione che è analoga, anzi, per gran parte, è identificabile con la produzione dovuta agli industri ed abili mercatanti fenici e da loro sparsa, come appare da più luoghi dei poemi omerici, per tutto il bacino del Mediterraneo.

L'attività artistica cipriota, che si addentra con questi caratteri e del passato e di esotiche civiltà nel pieno secolo VII, si esplica in principal modo nella lavorazione di coppe o di altri recipienti di metallo (bronzo, argento, argento dorato) e di rilievi di avorio, di quel materiale che già i Ciprioti dell'età pre-ellenica avevano lavorato con tanta maestria. Ben quarantaquattro tazze, di cui tre sole non decorate, si rinvennero tutte raccolte in un solo ambiente, nel palazzo di nord-ovest di Nimrud

(Calach) (1) fabbricato dal re assiro Assurnasirpal (885-860), ma abitato anche dai suoi successori. È ammissibile che questi recipienti metallici siano stati lavorati nell'Assiria stessa da artefici forestieri, forse fenici piuttosto che ciprioti, che s'inspirarono specialmente a modelli egiziani. Ed è ammissibile che per altri prodotti di tale metallotecnica ritrovati sparsi qua e là nel mondo classico a Cipro (Idalion (2), Enkomi (3), Amatunta e Kurion) (4), a Creta (grotta Idea) (5), in Grecia (Atene, Delfi, Olimpia) (6); in Italia (Preneste (7), Cerveteri (8), forse Salerno) (9), si debbano supporre varî centri di fabbricazione, ma è certo che alcuni di questi lavori sono da ascrivere ad artisti ciprioti, quei lavori precisamente in cui, accanto agli schemi e alle scene di carattere egizio ed assiro, appaiono pretti elementi pre-ellenici ed ellenici, e cioè: la figura del grifone e la sua uccisione, che costituisce una innegabile sopravvivenza micenea, la figura di Eracle con la pelle di leone, le figure di suonatori (di flauto,

(da *Mon. d. Lincei*)

Fig. 121 *b*. — Particolare della olla fittile del sepolcreto delle Bucacce.

(1) Londra, Museo Britannico.
(2) Parigi, Museo del Louvre.
(3) Londra, Museo Britannico.
(4) New-York, Museo Metropolitano.
(5) Candia, Museo.
(6) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(7) Roma, R. Museo Preistorico e Museo Nazionale di Villa Giulia.
(8) Roma, Vaticano: Museo Etrusco Gregoriano.
(9) Boston, Museo di Belle Arti; già Coll. Tyskiewicz.

di lira a sette corde, di timpano), quelle di guerrieri con il rotondo scudo jonico, la presenza dell'antilope e del cervo, il quale ultimo animale non è estraneo all'arte degli Hetei.

La tazza di argento dorato Bernardini di Preneste. — Un esempio di questa produzione cipriota si deve riconoscere in una tazza di argento

Fig. 122. — Laminetta aurea di provenienza etrusca.

con doratura interna (fig. 123), proveniente dalla tomba Bernardini di Preneste (1), tomba che appartiene al secolo VII, ma in cui alcuni oggetti, tra i quali vi è la tazza in parola, sono senza dubbio anteriori al medesimo secolo. In questo prezioso cimelio vediamo in realtà accostati i diversi elementi di tale repertorio figurativo di Cipro: nel tondo interno sono elementi egiziani, ellenici nella zona minore, in prevalenza assiri nella episodica rappresentazione della zona maggiore.

Nel medaglione interno un vinto nemico (Typhon?) è fatto prigioniero ed è legato ad un arboscello: il vincitore, un egiziano (Horo?), nello schema in cui di solito è rappresentato il Faraone vittorioso, sta per trafiggere con la lancia un secondo avversario, il quale è morsicato dal cane dell'inseguitore, simile ad uno sciacallo (Anubis?); nell'esergo

(1) Roma, R. Museo Preistorico ed Etnografico.

un disgraziato è pure sotto le zanne di un cane inferocito. Nella zona minore le figure dei cavalli e degli uccelli volanti al di sopra ci richia-

(da *Mon. d. Ist.*)

Fig. 123. — Tazza fenicio-cipriota da Preneste.

mano, sia pure con differenza enorme di espressione, a ciò che con tanto favore esprimeva contemporaneamente l'arte primitiva dei Greci.

Ma singolare è la zona più ampia, che certo si riferisce ad un mitico re-eroe, in cui si è voluto riconoscere da alcuni il cipriota principe e sacerdote Cinira. L'eroe su biga e protetto dal parasole, esce dalla città per la caccia: evidentissimo è il carattere assiro della scena. È sceso il sovrano e, lasciato sul cocchio l'auriga, sta per tirare una freccia su di un cervo posto su di un'altura; insegue poi la bestia ferita a morte su questa altura. In un boschetto, in cui emerge una palma, vi è il riposo dalla caccia: l'auriga cura i cavalli che mangiano ed il re sventra il cervo ucciso. Vi è il sacrifizio che precede il pasto e, al di sopra del-

l'ara, sono il disco lunare ed il disco del sole, alato come nelle rappresentazioni egizie, mentre su di una prossima collina tra gli arbusti si aggirano una lepre ed un cervo e mentre da una grotta al basso della collina esce, in atto di spiare, la testa di un colossale scimmione, forse un gorilla ! E nella scena seguente il mostro è uscito dalla caverna e minaccia il cacciatore; ma una alata dea (Astarte) ha sollevato la biga col re e con il cocchiere e li porta lontano dalla paurosa minaccia che improvvisa è piombata su di loro. E ben presto avviene la rivincita sul mostro, il quale è atterrato dalle zampe dei cavalli galoppanti del cocchio; il re scaglia contro di esso una freccia e poi, sceso dal cocchio, gli dà con l'ascia il colpo di morte. Trionfante, dopo sì pericolosa avventura, il re ritorna alla sua città sul cocchio, accompagnato dal suo fido auriga.

Tutte queste scene concentriche circonda il corpo ripiegato di un serpente, simbolo egizio dell'ordine dell'universo e che l'arte geometrica ellenica non di rado rappresenta plasticamente sui vasi dipinti.

È certo che di fronte a quanto produce l'arte ellenica vera e propria si rimane sorpresi per tanta superiorità dell'arte cipriota nell'esprimere le forme umane e bestiali e nel coordinarle ed unirle in scene complesse. Veramente lodevole è la chiarezza, è l'esattezza con cui le imprese cinegetiche dell'eroe-re sono espresse, e tali qualità di questo e di altri consimili monumenti trasportati nell'Italia centrale, nell'ambiente di civiltà etrusca, diverranno patrimonio di artisti etruschi in lavori che narreranno, per mezzo di scene figurate, fatti o episodi della vita giornaliera e non eroica. Pur tuttavia, se si pensa che nei prodotti ciprioti poco vi è di originale e che quasi tutto è dovuto o al retaggio di un'arte scomparsa, ma più a lungo che in Grecia mantenutasi a Cipro, o allo stretto e diuturno contatto con le civiltà dei popoli orientali, vieppiù risalta la originalità della infantile arte ellenica, che ascende faticosamente e lentamente, è vero, ma con tutta sicurezza verso luminose altezze, assoggettando gli elementi rimasti del passato e quelli delle invecchiate civiltà dell'oriente ad un lavorìo continuo per trasformarli, o per adattarli a quanto lo spirito etnico anelava che nell'arte si raggiungesse, esigeva che si esprimesse. E però nella superiore abilità espressiva della produzione cipriota si deve riconoscere, non già l'accento di una arte veramente sentita e conscia di sè, ma la eco di un'arte di riflesso, senza spiccato carattere proprio, eco che ripercuote, sia pure con qualche leggera variazione di tonalità, quanto le regioni della Mesopotamia e dell'Egitto da lunghissima serie di anni erano adusate a ripetere.

Gli scudi votivi bronzei dal monte Ida in Creta. — Accanto alle tazze e agli altri recipienti cipriotо-fenici debbono essere accennati gli scudi votivi di bronzo provenienti dalla caverna del monte Ida a Creta (1).

(1) Candia, Museo.

Questa caverna nel versante settentrionale della mitica montagna fu la erede di un culto, che in età pre-ellenica si dava alla suprema divinità dell'isola nella grotta di Kamares del versante meridionale del monte. Nell'antro ideo quasi tutto il materiale è ellenico e rimonta a

(da *Mus. Ital.*)

Fig. 124. — Scudo bronzeo dell'antro Ideo a Creta.

questa fase di arte o al successivo secolo VII. Accanto a vasi e a bronzi di pretto stile geometrico, ed uno di questi bronzi è stato pagine addietro preso in esame, vi sono i noti scudi votivi, che nei loro rilievi presentano quei medesimi caratteri offertici dalla produzione cipriota. Furono questi scudi fabbricati veramente in Creta da artisti che presero a modello schemi dell'oriente? O piuttosto, come è più verosimile, rientrano questi scudi nel patrimonio dell'arte cipriota?

Tutto è assiro in uno di questi scudi (fig. 124) con una figura centrale che solleva con ambo le mani un leone tra due genî alati, e il carattere

assiro si palesa invero anche nella ornamentazione. Così, per esempio, nei genî su mattoni a smalto di Chorsabad (regno di Sargon, 722-705) si avverte la stessa forma, la stessa positura delle ali che osserviamo nei genî dello scudo cretese; pel toro sotto la figura centrale si può addurre parimenti la decorazione a mattoni di smalto di Chorsabad, e l'eroe agitante la belva si ritrova anche in una impronta di sigillo babilonese e riproduce in modo fedele il tipo di Izdubar o Gilgamesch, dello Eracle cioè delle leggende mesopotamiche narrate nello *epos* assiro. Eppure in questa figura si deve riconoscere lo Zeus cretese ed anche ellenico, in cui onore lo scudo fu dedicato, e nei genî che battono sui timpani si debbono ravvisare due Cureti. Può in realtà sorprendere che con aspetto così esotico siano dinnanzi a noi nello scudo cretese esseri divini delle credenze elleniche. Ma l'arte primitiva dei Greci, intesa più che ad altro, alla rappresentazione schematica della figura umana, non ancora aveva saputo o, meglio, potuto creare i tipi delle divinità all'infuori dei piccoli idoli femminili, esprimendo i quali non si faceva che riprendere e seguitare una lunga tradizione. Nello scudo del monte Ida sotto aspetto assiro ci appare lo Zeus dei Greci; così per la figura del sommo padre degli dèi e degli uomini, che contemporaneamente ci si manifesta, per dire così, in modo plastico fissata nella poesia epica, si è dovuto prendere a prestito un tipo figurativo di arte straniera. Solo con la grande plastica, iniziatasi nella fase susseguente di arte, sarà reso possibile ai Greci il processo di divinizzazione della forma umana e col graduale sviluppo di questa plastica fioriranno, immortali nella ammirazione dell'umanità attraverso i secoli, le forme varie e sublimi concepite dalla pietosa fantasia dei Greci.

Dallo Zeus sullo scudo dell'antro Ideo allo Zeus fidiaco di Olimpia lungo ancora è il cammino.

Fase seconda o jonica (700-550).

Forme primitive di templi. — Nella fase precedente di arte si è osservato come dalle forme del *mègaron* pre-ellenico si sia sviluppato il tempio greco e vi si è fatto cenno, per maggior chiarezza, come di documentazioni assai eloquenti al proposito, del tempio A della *patèla* di Priniàs e del Pythion di Gortina, i quali tuttavia appartengono indubbiamente a questa fase di arte. Nella quale è l'apparizione di varî edifizi, che ancor di più ci possono istruire su questa discendenza del tempio dal *mègaron*.

Così a Capo Sunio osserviamo nel piccolo tempio di Athena, in seguito ampliato mediante un portico ad est e a sud, la primitiva forma a semplice ambiente rettangolare con nude muraglie. Così in origine

il tesoro dei Geloi in Olimpia (circa il 600 a. C.) palesa una forma consimile, a cui nella parte anteriore fu posteriormente aggiunto (circa un secolo dopo) un porticato esastilo (a sei colonne di fronte) con dieci colonne, di cui due sono addossate alla testa del muro della primitiva costruzione. Così fu scoperto alla Gaggera presso Selinunte, nell'area adiacente ai Propilei, un tempietto, forse di Demeter, costituito da una grande sala preceduta da vestibolo: l'assieme è lungo m. 20,20 ed è largo m. 9,69; vi è assenza delle metope e dei triglifi, proprî della architettura dorica, ed invece vi è una cornice o *geison* di forma inusitata, che c' riconduce a modelli egizî. Così il primitivo tempio di Locri Epizefiri era dato da una semplice sala a due navate, come il tempio di Priniàs e come quello vetustissimo di Artemide Orthia a Sparta, con cinque colonne mediane, con vestibolo e due porte e con camera posteriore (si cfr. l'opistodomo dei templi evoluti). Così pure nel tempio di Neandria (Eolide), se si segue una delle due ipotesi emesse a proposito di questo edifizio, si ha una semplice cella con una sola fila di colonne, sette, nel mezzo. Così infine, come tardo residuo di età già tramontata, si può considerare il tempio di Athena *Chalkioikos* o dalla casa di bronzo, menzionato da Pausania (III, 17, 2), costruito da Gitiada, architetto e scultore del secolo VI, e che appunto si riconnetteva, mediatamente, ai palazzi pre-ellenici dalle pareti di bronzo, di cui una eco è nell'omerico palazzo del re dei Feaci (*Odissea*, canto VII, v. 84 e segg.). Si avrebbe in tutti questi edifizi la forma primitiva di semplice cella o di *sekos* e costituirebbero essi la documentazione di una architettura pre-dorica e pre-jonica, sebbene risalgano quasi tutti ad una età, in cui già erano sorti templi di tipo o dorico o jonico nel vero senso della parola.

L'ordine architettonico dorico. — È nel Peloponneso che si sviluppa da elementi di arte pre-ellenica l'architettura dorica, le cui formule sono applicate anche in paesi non dorici e precipuamente nelle colonie delle coste dell'Italia meridionale e della Sicilia, all'infuori di Locri, ove sorgeva un tempio jonico. Invece nelle possenti città coloniali eoliche e joniche dell'Asia Minore, con gli stretti rapporti con l'oriente e non senza l'influsso di metodi costruttivi locali, si sviluppò lo stile jonico, dapprima anzi eolico-jonico.

A comune fonte dobbiamo far risalire, come si è visto, le costruzioni di tipo pre-dorico e pre-jonico, costruzioni che si appoggiano al vieto metodo costruttivo in legno ed in cui sono vivi i ricordi della architettura pre-ellenica. Ma al legno è sostituita la pietra, e certi aspetti, certe esigenze della precedente costruzione lignea ci si manifestano fossilizzate, per dir così, in determinati membri architettonici dei novelli edifizi. Nei quali il carattere più appariscente, più spiccato, più importante è dato dalla forma della colonna. Ed invero ora si hanno

templi non solo con colonnati interni, ma con portici esterni: o prostili (portico anteriore), o amfiprostili (portico nei due lati minori) o, in special modo, peritteri (portico tutt'all'intorno).

Nel tempio dorico (fig. 125) la colonna poggia senza base sullo stilobate, come albero che spunta direttamente dal terreno; vi sono scanalature lungo tutto il fusto, le quali, dapprima fluttuanti per numero tra 16 e 24 si fissano, nel pieno sviluppo dello stile, al numero di 20. Con le scanalature e con l'assottigliamento del fusto si accentua la energica tensione verso l'alto. Il capitello si compone di un cuscinetto a linea curva (echino) e di un parallelepipedo (abaco). Sul colonnato è l'epistilio liscio, ad di sopra è il fregio di spazi quadrangolari (metope) che si alternano con gruppi di tre incavi (triglifi). Sotto i triglifi sono listelli (regole); al di sopra invece delle metope e dei triglifi (*triglyphion*) è il cornicione (*geison*), ed infine corre sulla orlatura del tetto la *sima* con le doccie per l'acqua. Il tetto è a spioventi sicchè nei lati minori e principali del tempio esso tetto viene a racchiudere due spazi triangolari: i frontoni. In cima ed agli angoli dei frontoni stanno degli ornati e più tardi delle figure: gli acroteri.

Fig. 125. — Ricostruzione di un tempio dorico angolo superiore) sulla base di un tesoro di Olimpia.

Lo Heraion di Olimpia. — Il primo edifizio, in cui si riscontrano già le varie parti costitutive dello stile dorico, è lo Heraion o tempio di Hera di Olimpia. Già la vetustà di questo tempio è presupposta dalla leggenda, che attribuisce la sua fondazione agli anni in cui i Dori sareb-

bero immigrati nel Peloponneso. Naturalmente l'edifizio, le cui rovine ci sono state conservate (fig. 126), non risale ad epoca così lontana, ma, e questo ci è confermato dai rinvenimenti di rudimentali figurine votive di bronzo e di terracotta, dobbiamo ammettere la preesistenza di un edifizio del culto, appartenente senza dubbio alcuno alla fase precedente

(Alinari)

Fig. 126. — Rovine dello Heraion di Olimpia.

di arte. Ad ogni modo lo Heraion era il santuario più antico racchiuso nel recinto dello Altis ed era esso circondato da una venerazione del tutto speciale, come il primo monumento, alla cui ombra si celebravano le feste olimpiche, divenute col tempo panelleniche, e però racchiudeva esso i simulacri, venerandi per antichità, tanto di Hera quanto di Zeus.

L'antico *mègaron*, qui di forme allungate assai, come in altri edifizi sacri primitivi sopra accennati, e preceduto dal pronao e seguìto dall'opistodomo, è qui recinto tutt'all'intorno da un porticato; il tempio è già perittero (fig. 127). Il porticato poggia su due gradini e così tutto l'edifizio viene a misurare m. 48,63 per m. 17,38; la sproporzione tra lunghezza e larghezza è adunque assai grande; invero alle sei colonne dei lati brevi corrispondono le sedici dei lati lunghi. Tanto il pronao che l'opistodomo hanno due colonne tra due pilastri. Ma non vi è più nell'interno della cella la unica fila di colonne, che già abbiamo osservato in monumenti vetusti e che osserveremo conservata in altri edifizi, per esempio nel-

l'Apollonion di Thermos e nella cosiddetta basilica di Pesto. La cella dello Heraion era in origine sprovvista di colonne, poichè quattro muri sporgenti da ciascun lato venivano a costituire otto nicchie; ma in seguito due file di otto colonne divisero la cella in tre navate.

Alcuni caratteri della costruzione preesistente, che di certo era in legno, si mantennero nella ricostruzione a noi pervenuta: lo *ptèroma* o porticato esteriore era costituito da colonne di legno; i muri della cella

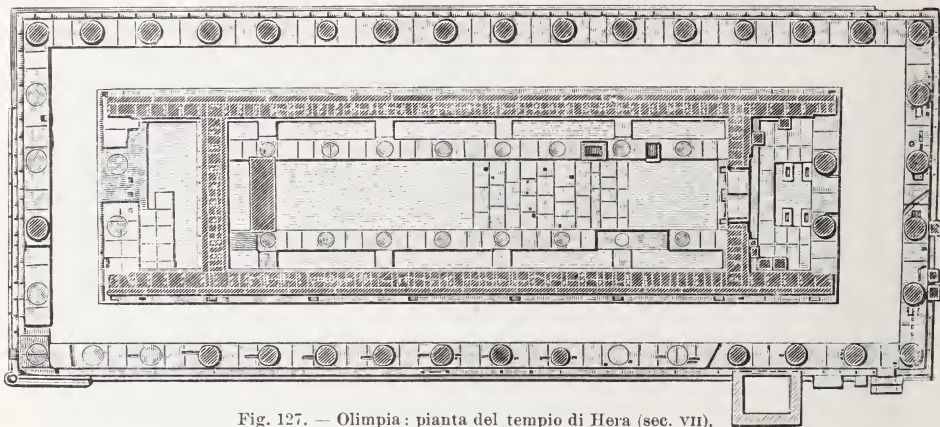



Fig. 127. — Olimpia: pianta del tempio di Hera (sec. VII).

erano di mattoni non cotti, ma seccati al sole su di un basamento di pietra (si ricordino gli edifizi pre-ellenici); gli stipiti delle porte ed i pilastri erano rivestiti da asse di legno. Le colonne di legno man mano, nel corso degli anni si consumavano, ed erano allora sostituite da colonne di pietra; alla età di Pausania, cioè nella seconda metà del II secolo d. C. sussisteva ancora una delle vetustissime colonne di legno; era una delle colonne dell'opistodomo ed era di quercia. Ed invero questa lenta e graduale sostituzione, avvenuta durante il corso dei secoli, della pietra al legno è stata confermata dallo scavo, il quale ha recato alla luce parecchi esemplari di colonne tutte diverse e pel diametro, e per il numero delle scanalature, e, sopratutto, per la sagoma del capitello: tutte perciò appartengono ad età assai disparate.

Il carattere vetusto dello Heraion è dimostrato dal fatto che la copertura dell'edifizio doveva essere di legno rivestito di terracotta. Si è conservato l'acroterio centrale di uno dei due lati (1) (fig. 128); è un possente acroterio fittile di forma circolare, di ben m. 2,50 di diametro, con una sezione del cerchio mancante, perchè doveva essere infisso sull'angolo

(1) Olimpia, Museo.

superiore del frontone, sicchè questa parte mancante all'intiera circonferenza dà misura della pendenza del frontone stesso. Questo acroterio è un capolavoro di tecnica ceramica ed è ornato a zone concentriche con decorazione puramente geometrica a colori nero, rosso, giallo sì da rammentare la pittura ceramica corinzia della seconda metà del secolo VII. Vi è la ipotesi che attribuisce questo acroterio ad un semplice restauro del tempio avvenuto nella seconda metà del secolo VII; in tal

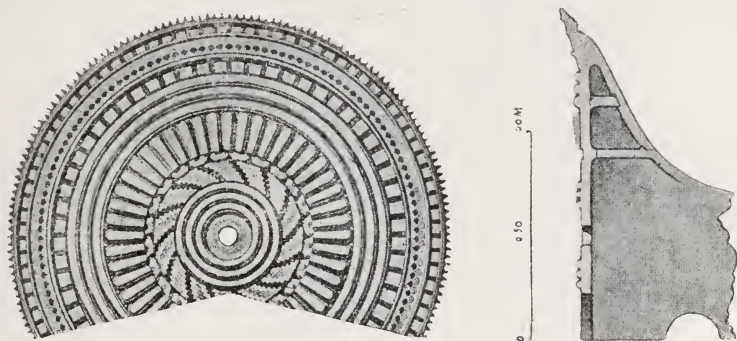



Fig. 128. — Acroterio dello Heraion d'Olimpia: prospetto e sezione.

modo il tempio dapprima non avrebbe avuto il tetto a spioventi, cioè questo tetto sarebbe stato piatto come nel tempio di Priniàs. Ma pare più plausibile riconnettere questo acroterio con la trasformazione dello Heraion in un vero perittero, quale è a noi noto dagli scavi. Ad ogni modo, essendosi conservata nello acroterio la pendenza dei frontoni, possiamo constatare che questi frontoni dovevano essere assai bassi, schiacciati, costituendo come un anello di passaggio dal tetto a terrazzo al tetto coi frontoni dall'angolo superiore assai meno ottuso. Perciò lo Heraion doveva essere proporzionalmente di sagoma più basso e più tozzo dei templi dorici di arte più sviluppata. Per varie ragioni adunque lo Heraion di Olimpia si può considerare come un monumento di transizione di massima importanza, per illuminarci nel passaggio dal primitivo tempio modellato sul *mègaron* pre-ellenico al tempio dorico già costituito nelle varie sue parti.

Templi arcaici dell'Argolide. — Accanto allo Heraion olimpico debbono essere menzionati per vetustà lo Heraion a quindici stadi da Micene ed il tempio di Tirinto, i due edifizi sôrti, l'uno non lontano da una importantissima sede di cultura pre-ellenica, l'altro proprio al disopra di una di queste sedi. Nel tempio di Hera del territorio miceneo, sostituito nella seconda metà del secolo V dal tempio insigne per la statua crisoelefantina di Policleto, si aveva pure un lungo edifizio

perittero con sei colonne per quattordici; e le colonne erano di diametro sottile ed erano situate sì distanti l'una dall'altra che si è creduto che fossero lignee, la quale cosa da alcuni è posta in dubbio. Ad ogni modo gli scarsi residui di questo tempio hanno carattere vetusto, come quelli del tempio di Olimpia, e per di più la cella era chiusa nella parte posteriore assomigliando così al *mègaron* miceneo.

Il capitello acheo-dorico e la basilica di Pesto. — Un residuo di tradizione pre-ellenica è pure nel capitello di un tempio quasi totalmente scomparso sull'acropoli tirinzia. È il capitello (fig. 129) che può essere considerato come di transizione al vero capitello dorico e che può assumere la denominazione di acheo-dorico. È in realtà il tipo di capitello più arcaico a noi pervenuto: l'abaco è assai largo essendo quasi eguale al doppio diametro della parte superiore del fusto; l'echino ha una curva assai ampia ed è panciuto come nei capitelli pre-ellenici cretesi; al di sotto dell'echino è una gola ristretta con un ornato di fogliette stilizzate, che corrisponde perfettamente a ciò che si osserva nelle colonne dell'ingresso del cosiddetto tesoro di Atreo a Micene. Si noti inoltre che le antefisse del tempio hanno una forma triangolare con pittura e si diversificano perciò dalle posteriori forme a semicerchio.

Fig. 129. — Ricostruzione di un capitello del tempio di Tirinto.

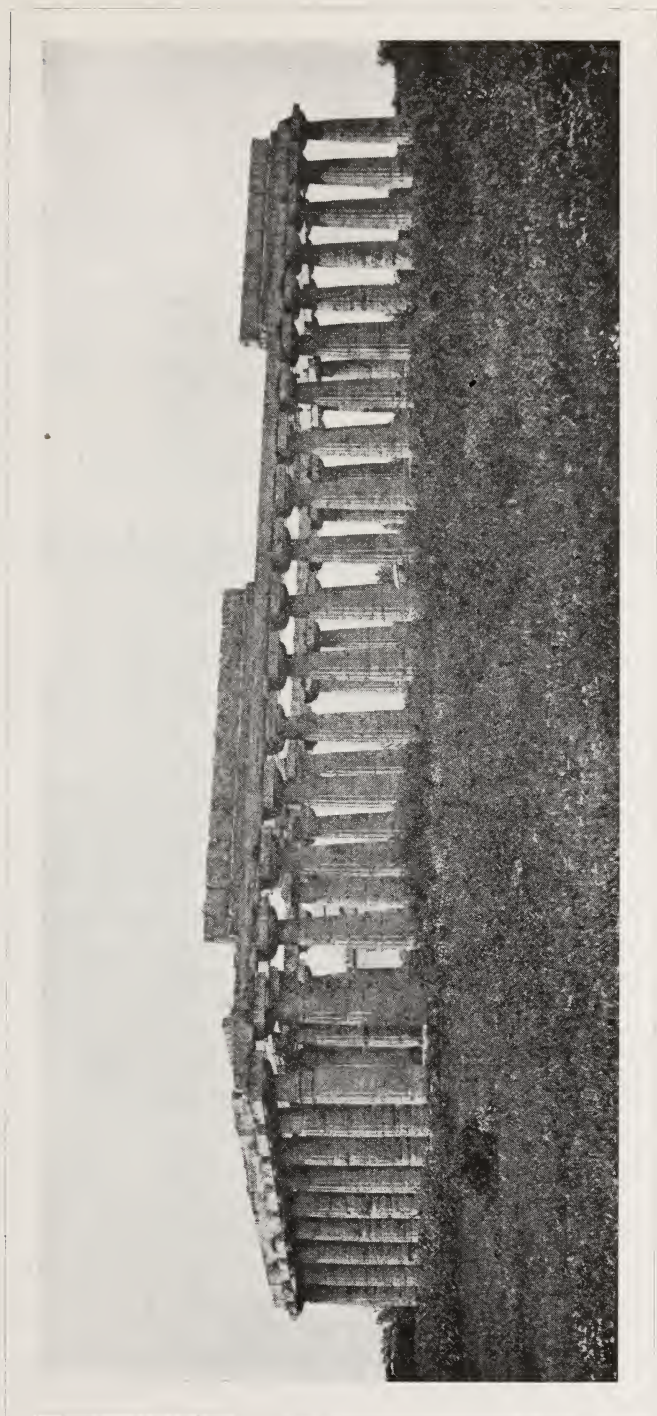
La gola con ornato a fogliette si ritrova a Posidonia o Pesto, colonia di Sibari, la quale alla sua volta era colonia achea. A questa fase di arte, e precisamente alla prima metà del secolo VI, appartiene la cosiddetta basilica di Pesto, la cui destinazione a tempio, su cui si era dubitato, è provata dall'esistenza dell'ampio altare dinnanzi all'ingresso (fig. 13). L'edifizio (fig. 131) in grigio calcare di m. 28 per m. 61,50, è perittero ed ha in singolar modo nove colonne su ciascun lato breve, diciotto su ciascun lato lungo; nella cella si nota la triplice ripartizione in pronao, *naos*, opistodomo, il quale verosimilmente era chiuso come nello Heraion argolico, mentre il pronao è preceduto da un porticato di tre colonne. Il numero dispari di colonne nello *ptèroma* e nel pronao è un'esigenza della divisione dal *naos* in due navate per mezzo di otto colonne; tale numero dispari è un carattere di grande arcaismo, che vedremo mantenuto anche nello Apollonion di Thermos. Il capitello ha forme arcaiche consimili al capitello di Tirinto; le fogliette della gola sono sormontate da decorazione

(Brogi)

Fig. 130. — Veduta della cosiddetta basilica di Pesto.

scalpellata a fiori di loto e a palmette. Accostate assai l'una all'altra in modo pesante sono le colonne.

Il tempio di Apollo a Corinto. — Pure alla prima metà del secolo VI appartiene un altro edifizio, che si può menzionare come tipo di stile

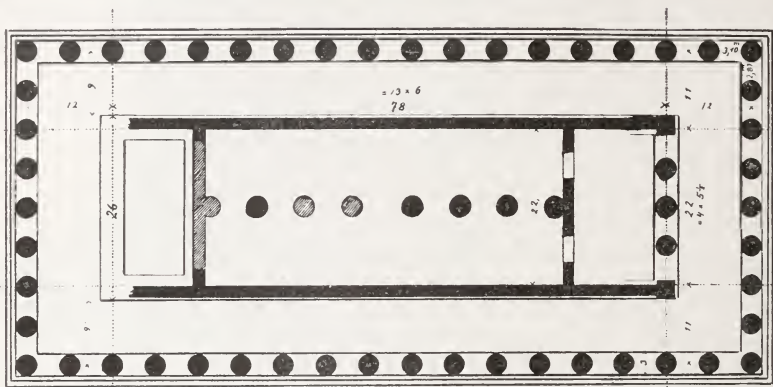



Fig. 131. — Pianta della cosiddetta basilica di Pesto.

dorico in questo ultimo cinquantennio della presente fase artistica. È il tempio di Apollo a Corinto (fig. 132), il quale probabilmente appartiene agli ultimi anni della tirannia dei Cipselidi (prima del 582). Costruito in poroso calcare, è un p e r i t t e r o, esastilo di m. 51,56 per m. 19,42, con 15 colonne per ciascun lato maggiore; quattro colonne sono monolitiche. La proporzione tra il numero delle colonne e la lunghezza di ciascun lato ci attesta che le colonne nei lati minori erano assai più avvicinate tra di loro che nei lati maggiori. Le scanalature della colonna sono già in numero di venti, e la colonna è alta otto raggi e mezzo; la cella offre la particolarità di un doppio ambiente, di cui il maggiore è verso est, il minore (tesoro?) verso ovest, ciascuno è preceduto da vestibolo. Ciò corrisponde con l'*Hekatompedon* ateniese, forse un po' più recente, e di cui è cenno più sotto. Le proporzioni nel tempio corinzio sono di assai grande pesantezza e denotano perciò uno stadio di arte architettonica non poco arcaico.

Fig. 132. Pianta del tempio di Apollo a Corinto.

Altri templi dorici. — Oltremodo ricca fu la fioritura di templi dorici in questa fase di arte; oltre ai templi sopra citati ed agli altri di cui più sotto si farà cenno, il tempio C di Selinunte, l'Apollonion di Thermos,

l'*Hekatompedon* primitivo dell'acropoli di Atene, si possono menzionare: il tempio vetusto di recente scoperto a Garitza nell'isola di Corfù, con ampî residui di un frontone, l'Artemision (?) e l'Olympieion di Siracusa, il tempio dell'acropoli di Taranto, i due templi di Metaponto (la Tavola Paladina ed il tempio di Apollo Liceo o Chiesa di Sansone), il tempio di Hera Lacinia a Crotone, lo Herakleion di Girgenti, il tempio D e parte del tempio G o di Apollo di Selinunte, il quale ultimo (m. 50 per m. 110,33) è il primo octastilo (otto colonne nei lati brevi) dorico ed è uno pseudo-dittero con 17 colonne per ciascun lato lungo. Come ben appare tale fioritura di edifizi sacri di ordine dorico si esplica in special modo nelle ricche colonie della Italia meridionale e della Sicilia.

L'ordine architettonico jonico. — Passiamo ora allo stile jonico, nel quale stile si avverte la trasformazione greca degli aspetti architettonici asiatici, derivati da modelli egizî, in cui prevalgono le forme del mondo vegetale, del papiro, del loto, del giglio, di altre piante. Passando attraverso la Mesopotamia, le forme egizie, trasformate, pervengono nell'Asia Minore, ai centri ellenici ed ivi vengono assoggettate a novella elaborazione. Perciò, data la varietà dei modelli e data la varietà dei centri, ove questi modelli sono rielaborati, si avverte nello stile jonico non già quella unità di forme che diventa norma fissa e rigida, ma una assenza di regolarità, sicchè solo col tempo vengono a costituirsi e a determinarsi le due varietà di stile jonico, quella asiatica e quella attica. Esaminiamo brevemente, per ragione di chiarezza, queste due varietà nel loro compiuto sviluppo, che per quella asiatica è rappresentato da monumenti del secolo IV, per l'attica da monumenti della seconda metà del secolo V. In ambedue le varietà le differenze con lo stile dorico sono notevoli in special modo nella colonna che, come la colonna assira o la persiana, è provvista di base.

Nella varietà asiatica la base è a due membrature: una gola rotonda (trochilo), un cuscino (toro) nel quale si avvertono solchi di vario genere; più tardi la base è posta su di un parallelepipedo (plinto). Nella varietà attica (fig. 133) la base è composta di tre membrature: una gola tra due cuscini. Il fusto della colonna jonica è assai più snello e molto meno assottigliato che quello della colonna dorica e fa suscitare la immagine di uno slanciato tronco di palma; le scanalature negli esemplari di pieno sviluppo sono 24, separate l'una dall'altra da stretti listelli e finiscono, sia sotto che sopra, a contorno semi-circolare. Il capitello di tipo normale ha le ampie volute laterali (derivazione schematizzata da forme vegetali) riunite da un canale a linee parallele o quasi negli esemplari arcaici; nel pieno sviluppo di stile questo canale è rigonfio nella parte inferiore. Tra le volute, il canale e l'orlo superiore del fusto della colonna, in alcuni esemplari arcaici è dipinto l'ornato a fogliette (*kymation*);

(da A. Hauser)

Fig. 133.
L'ordine jonico
(ricostruzione
parziale
dell' Eretteo).

quasi sempre esso ornato è reso plasticamente e si schematizza nell'ornato ad ovuli. Le volute sono raddoppiate nelle colonne di angolo, si chè si formano quattro paia di mezze volute. Sopra il capitello è una stretta lastra ornata di *kymation* o lesbico (Asia) o jonico (Atene) che serve di passaggio all'epistilio.

Corrispondentemente alle snelle e discoste colonne la trabeazione è meno alta ed è più raffinata. Vi è l'epistilio o architrave diviso in tre fascie, chiaro ricordo dell'architettura in legno, e al di sopra vi è un *kymation* o fascetta di ovuli. Vi è differenza nella trabeazione delle due varietà dell'ordine jonico. Nella varietà asiatica vi è la fascia dentata, cioè la schematizzazione in membro architettonico delle travi

del tetto dei templi primitivi in legno. È questo un carattere più arcaico di quello che correspettivamente si osserva nella varietà attica dello stile jonico. Tutto questo dimostra poi analogia con quanto si constata nei monumenti funerari della Licia, o tombe del tutto isolate o facciate di tombe nella roccia, monumenti tutti che sì chiaramente richiamano la primitiva tecnica del legno. E questo si avverte anche in tombe rupestri egizie; si veda, per esempio, la tomba di Chnumhetep II a Beni Hassan (dinastia XII).

Nella varietà attica dello stile jonico non v'è all'incontro questa fascia dentata, ma vi è un fregio o senza figure o figurato (*zoophòros*), quel *zoophòros* che abbiam imparato a conoscere da un monumento pre-dorico, il tempio A di Priniás e che vedremo in un monumento dorico arcaico, nel tempio di Asso; perciò questo fregio figurato, che incontreremo dapprima nel tesoro dei Cnidii o dei Sifnii a Delfi (2ª metà del secolo VI), essendo proporzionatamente più alto della fascia dentata, serve a dare alla trabeazione negli edifizi attici una altezza maggiore che negli edifizi asiatici. Solo più tardi, in età ellenistica, il fregio figurato è adottato anche in Asia in templi jonici; valga come esempio il santuario di Artemide Leukophryene a Magnesia sul Meandro. Al di sopra del *kymation* soprastante la fascia dentata o il fregio, è il *geison* o cornice e poi la *sima* o grondaia.

Infine, mentre i templi della varietà asiatica sono di grandi proporzioni e prevalentemente peritteri, quella della varietà attica sono piccoli e non peritteri.

Così è lo stile jonico che, di fronte al dorico, ha maggior eleganza e snellezza, minore forza e robustezza, tanto che non senza opportunità gli antichi scorgevano in questo stile un carattere femminile, nel dorico uno maschile. Ed è perciò naturale che, talora, in funzione di membri architettonici si esprimessero figure maschili in templi dorici (tempio di Zeus a Girgenti), figure femminili in edifizi jonici (tesoro cnidio o sifnio a Delfi; Eretteo).

Il capitello eolico. — Ma in questa fase di arte possiamo avvertire la presenza di una forma di capitello, che può essere considerata come precorritrice del capitello jonico e che è stata designata come capitello eolico. L'esempio più perspicuo ci è fornito dal tempio di Neandria nella Troade (fig. 134). Ivi le volute a linee possenti con le occhiaie aperte sorgono da un fusto comune che è disposto, non in linea orizzontale, ma in linea verticale; si svolgono queste volute indipendentemente con uno spazio intermedio riempito dai lobi di una palmetta. Così ci si presenta anche il capitello del tempio di Apollo a Napè (Lesbo) e quello trovato sulla acropoli di Mitilene. Manifesta è la essenza della natura floreale di questo tipo di capitello, che ci rammenta assai la forma del giglio col calice molto espanso; ed invero si è indotti a ricercare i prototipi lontani di

questo capitello eolico in Egitto; menziono il tempio di Ammone a Karnak (Thoutmes III; dinastia XVIII) coi due pilastri posti davanti il santuario delle barche e menziono i capitelli di Tell-el-Amarna (Amenophis VI; dinastia XX). È incerto se nel capitello di Neandria tra le volute ed il fusto stessero altri due membri, cioè una doppia corona di foglie: la superiore chiusa, che ha analogie con forme dell'Asia anteriore, la inferiore aperta, con foglie pendenti, la quale si ritrova consimile in capitelli persiani. E, molto probabilmente, questa seconda corona di foglie viene a schematizzarsi da ultimo, attraverso forme intermedie, nel *kymation* o giro di ovuli del capitello jonico pienamente evoluto.

Fig. 134. — Ricostruzione di un capitello di Neandria, secondo Koldewey.

Ma tale riunione di forme diverse a Neandria è combattuta da coloro che vedono nel tempio di Neandria un edifizio perittero; nel porticato vi sarebbero state le colonne col capitello costituito dalle volute, nelle colonne interne il capitello sarebbe stato costituito dalle due corone di foglie. Infine in questi arcaici edifizi eolici si deve osservare che il fusto della colonna è liscio e che la base, quando c'è, ha forma di un semplice e grosso toro.

Il capitello cipriota. — Al capitello eolico si collega il tipo di capitello di Cipro, proprio di questa isola e che denota il solito carattere ibrido della produzione artistica cipriota. In un esemplare (1) (fig. 135) il motivo del giglio è espresso in modo maggiormente complicato, poichè alle due volute cadenti ai lati corrispondono superiormente due volute rialzate verso l'alto e rientranti; nel mezzo è il motivo ovvio nell'arte fenicio-cipriota (la cosiddetta palmetta fenicia) dell'ornato a forma, per dir così, di barca con volute ripiegate al di dentro e con foglie e fiori liliali nell'interno; la stella e la mezzaluna dentro il triangolo nel basso del capitello richiamano il culto principale dell'isola di Afrodite in Pafo.

Il capitello jonico arcaico: il capitello dell'acropoli di Atene e la colonna dei Nassii a Delfi. — Dal capitello eolico si scende a gradi al capitello

(1) Parigi, Museo del Louvre.

jonico; uno dei primi esemplari ci è offerto da un capitello dell'acropoli di Atene (1) (fig. 136) che doveva servire di base ad un ex-voto, ed in cui le varie parti sono espresse anche mediante il colore; vi è già la unio e di voluta e voluta e al di sotto sono baccellature dipinte.

Viene in seguito la colonna jonica in marmo dedicata dai Nassii ad Apollo in Delfi (2): essa può essere collocata verso la metà del sec. VI. La colonna (fig. 137), alta nove o dieci metri, ha un fusto che si assottiglia assai verso l'alto; le scanalature sono in numero di ben 44 e sono senza listelli divisori, di uno schema adunque desunto dallo stile dorico, somigliando così ai fusti di colonne persiane, ma in compenso le volute del capitello non costituiscono più due motivi distinti come nel capitello eolico; esse sono collegate tra di loro da un canale orizzontale, nè più si sviluppano, come pure nel capitello eolico, assai all'infuori e a distanza dal fusto; tra ovuli e volute sono piccole palmette; assai grosso è il giro di ovuli che è più alto del canale collegante le due volute. Appare in questo giro di ovuli così sporgente il ricordo della corona di foglie chiuse che abbiamo visto a Neandria; le foglie si sono atrofizzate in ovuli e l'alta corona si è ristretta. Nello stile jonico più progredito questo giro di ovuli si restringe ancor più, perdendo il carattere di elemento principale e diventando, specialmente nel capitello attico-jonico, un elemento puramente accessorio.

(da Dussaud)

Fig. 135. — Capitello cipriota.

(da *Ant. Denkm.*)

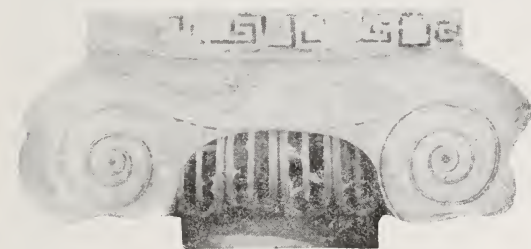



Fig. 136. — Capitello dall'acropoli di Atene.

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

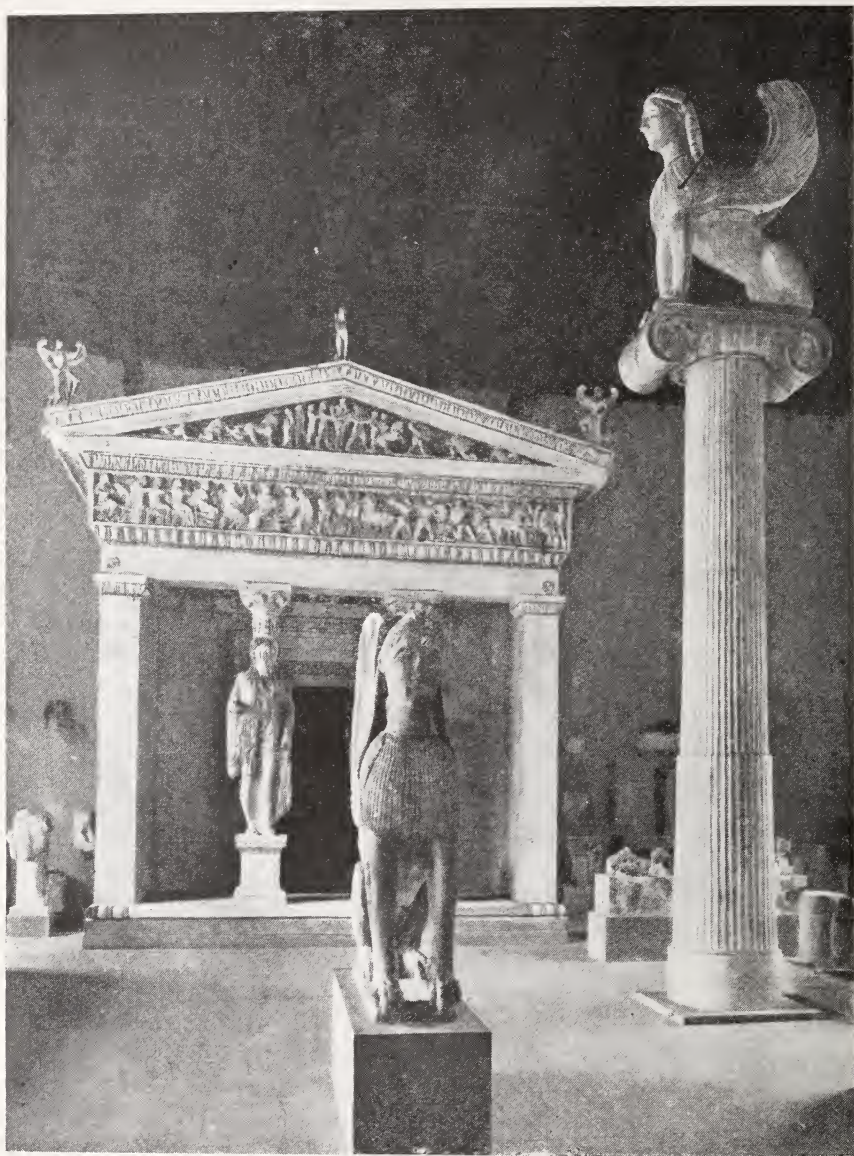
(2) Delfi, Museo.

(Alinari)

Fig. 137. — Museo di Delfi: il tesoro di Sifnii e la colonna dei Nassii.

La colonna di Delfi era sormontata da una figura di Sfinge seduta, che si deve qui menzionare senza separarla dalla importantissima base che la sostiene (fig. 138). Fieramente accosciato sulla cima dell'alta colonna, questo mostro malefico, dotato di misterioso, funesto potere, doveva imporsi ai devoti visitatori del santuario delfico. Vi è ingenuità espressiva ma l'assieme manifesta l'idea della potenza salda ed ineluttabile e parla alla nostra immaginazione come uno dei tanti mostri, che animano i portali, i capitelli, i cornicioni delle vecchie cattedrali o dei chiostri dell'arte romanica. Nel volto rudemente, ma fortemente scolpito coi grandi occhi triangolari, è notevole la bocca che, con le convenzionali piegoline agli angoli, è aperta; quasi sembra che formuli gli enigmi fatali della leggenda tebana. Forte è la positura; si percepisce il vigore terribile del mostro nell'osservare il suo corpo magro, ma muscoloso, con le costolature finamente indicate sotto il ventre, con le zampe anteriori rigidamente tese, con gli artigli adunchi che si raggrinzano sull'orlo del plinto. La Sfinge di Delfi è certo una delle opere più significanti della grande plastica arcaica di cui subito faremo cenno.

(Alinari)

Fig. 138. — Sfinge dedicata dai Nassii a Delfi (m. 2,32).

Inizî della plastica greca. — La plastica greca a grandi figure ha inizio in questa fase: i primi documenti suoi sono dati, per quel che concerne la statuaria, da figure stanti o sedute, le prime ignude, se maschili, vestite, se femminili. Chiaro è il collegamento con l'arte egizia pei tipi della figura maschile stante e per quello di figura seduta; e questo non deve affatto stupirci. Siamo in un tempo di grande espansione delle forze giovanili, energiche del popolo greco alacre, industrioso, come il fenicio, ma animato da una scintilla di spiritualismo. Il popolo abitante il bacino dell'Egeo ritorna a contatto con la millenaria civiltà ieratica della valle del Nilo; dopo un lungo intervallo di tempo in cui e l'Egitto fu in piena decadenza, stretto e minacciato dall'Etiopia e dall'Assiria, e la Grecia, in seguito ad irruzioni di nuovi popoli barbarici, fu immersa nelle tenebre del cosiddetto medio-evo ellenico, noi vediamo ravvivarsi quei contatti che erano stati assai forti durante le

dinastie XVIII e XIX. La filellena dinastia saitica XXVI (663-525), specialmente con Psammetico I e Amasis, chiama a sè i Greci: o mercenari o mercanti penetrano essi nel meraviglioso paese cosparso d'imponenti edifizi, di ricchissimi monumenti, e sorgono città greche nel delta de Nilo, Naucrati e Dafne, e colonie di Greci si collocano presso vari centri egizî. L'Egitto diventa il paese più visitato del mondo greco e le esigenze e le tendenze della novella cultura jonica, che tocca il suo culmine nel tempo di questa fase, sospingono i saggi a rafforzare e a perfezionare la loro sapienza nella valle del Nilo, nel mistero dei vetustissimi santuari.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 139. — Il cosiddetto « Apollo » da Orcomeno (m. 1,27).

Non è da stupirsi adunque, dati questi diuturni ed intensi rapporti tra l'invecchiato popolo egiziano, erede di una cultura secolare, ed il giovane popolo greco, desideroso di affermarsi in ogni campo dell'umana attività, non è da stupirsi, ripeto, se nei primi prodotti plastici di quest'ultimo popolo vi sia chiaro l'influsso dell'affascinante regione d'oltremare.

I « kouroi » primitivi: l'« Apollo » da Orcomeno. — Si possiede una serie numerosissima di figure giovanili, completamente ignude, i cosiddetti Apollini o *kouroi*, in cui in realtà un unico tipo ha servito a varî concetti: o il dio Apollo vi è rappresentato, o altro dio od eroe, o un semplice mortale dedicante oppure un defunto eroicizzato. Con monotonia lo schema si ripete identico presso tutti i rappresentanti di questa lunga serie; eppure vi sono differenze di esecuzione, dovute o al materiale diverso o a diversità di luoghi e di tempi, e però anche di scuole artistiche. Basterà notare qualche esemplare più significante.

Il cosiddetto Apollo da Orcomeno (1) (fig. 139) in duro grigiastro calcare del luogo, è certo tra i più antichi *kouroi* a noi noti: in esso, nella

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

pesantezza dell'assieme, nei varî piani rigidamente tagliati, nella scarsezza sommaria dei particolari si avverte il vivo ricordo della tecnica dei primitivi prodotti di scultura in legno (*xoana*), per noi irremissibilmente perduti; grossa è la testa incorniciata dai lunghi capelli cadenti a masse omogenee sulle spalle ed i tratti del volto sono inespressivi col meccanico e convenzionale rendimento degli occhi, del naso, della bocca; ampio è il torace, veramente atletico; le braccia pendono rigi e lungo il corpo; la gamba sinistra era leggermente avanzata sulla destra. Tre particolari palesano in modo assai chiaro la loro origine esotica, cioè egiziana: l'acconciatura delle chiome coi due spioventi laterali a triangolo sulle spalle, che corrisponde all'egiziano *klaft;* la mano con le dita maggiori chiuse e col pollice disteso; la gamba sinistra avanzata invece della destra.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 140. — L'« Apollo » da Tenea (m. 1,53).

L' « Apollo » da Tenea. — Questi tre particolari si riscontrano costantemente nei *kouroi;* ma più che nella statua di Orcomeno, forse degli ultimi decenni del secolo VII, sono appariscenti nell'esemplare di questi *kouroi* più noto, e non a torto, per il suo ottimo stato di conservazione e per la finitezza del lavoro, nella statua di Tenea presso Corinto (1), (fig. 140) lavorata in marmo pario e dovuta forse all'arte insulare jonica degli albori del secolo VI. Qui vi è snellezza maggiore di proporzioni, forza adusta e nervosa, accompagnata da un raggio di potenza intellettuale, che si sprigiona dai tratti del volto pur ingenuamente arcaici. Pare che l'autore abbia seguito un canone speciale di proporzioni; la testa è eguale al piede e la figura intiera misura circa sette piedi e mezzo. Tale ricerca di proporzioni è forse anch'essa un risultato degli insegnamenti, che all'arte giovinetta della Grecia veniva dalla vecchia arte dell'Egitto, e vi è in essa una delle tante testimonianze dell'eccezionale senso di osservazione dei Greci. Ma se la statua di Tenea ci richiama in modo chiaro l'Egitto, essa ci fa nel tempo stesso apparire il carattere di emancipazione dello spi-

(1) Monaco, Glittoteca.

rito greco, che non pedissequamente imita, ma sapientemente assimila. Nudità completa di fronte alle figure egizia, le quali, nella plastica aulica e non di uso corrente, sono in modo costante ricoperte attorno alla cintura da un panno (lo *shenti*); completa indipendenza della figura umana, liberamente visibile da ogni parte e non appoggiata al pilastro istoriato di geroglifici, a cui sono unite pel dorso le figure egiziane. In questa tendenza ad emanciparsi dalle formule di pura imitazione sta la promessa di un fulgido avvenire, sta l'avviamento alle altezze insuperate dell'arte greca. Se vi è manchevolezza nella statua di Tenea nella espressione del torso dalle spalle cascanti e dalla regione addominale non trattata, se vi è convenzionalità nel trattamento dei capelli a striature orizzontali, degli occhi di rana a fior di pelle, della bocca atteggiata a sorriso, vi è pur sempre accuratezza di esecuzione, ricerca di raggiungere una forma ideale, lontana o dal realismo popolare o dal convenzionalismo jeratico o aulico dell'Egitto; vi è infine il tentativo di animare la forma rigidamente espressa dal freddo marmo.

Fig. 141. — Statua atletica di Polimede (?) argivo (m. 1,97).

Le statue di Polimede (?) *argivo a Delfi*. — Degli altri *kouroi*, tra cui sono importanti quelli che rappresentano forse la divinità di Apollo, provenienti dal santuario di Apollo Ptoïos in Beozia (1), si può scegliere, come a contrasto della statua di Tenea, una delle due statue di atleti (Cleobi e Bitone?), opera firmata for e da un certo Polimede (le lettere rimaste della firma sono le ultime..... *ymedes*) argivo e trovata nel santuario delfico (2) (fig. 141). Qui le braccia sono un po' più ripiegate e staccate dal corpo, la gamba sinistra è più avanzata ed il corpo si curva un po' all'innanzi. Così il ritmo è più vivace, mentre dalla tozza figura (che misura meno di sette teste) traspare la forza fisica ed è assente dal viso piatto con calotta cranica mancante, quel tentativo di spirituale animazione che si avverte nella statua di Tenea. Grossi, diritti e a fior di pelle sono gli occhi, la bocca ha un taglio orizzontale, sicchè manca il sorriso dell'altra statua, infine l'ampiezza della mascella e del mento accentua il carattere brutale della figura. Tutto è massiccio e pesante, nelle spalle quadrate, nel petto

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Delfi, Museo.

gonfio di muscoli, nelle braccia e nelle gambe assai grosse; l'ingenuità inabile dello scultore si esplica nella indicazione di parti del torso mediante linee graffite.

Corrente cretese-peloponnesiaca: il torso di Eleutherna, la Rhea (?) di Priniàs e il torso di Tegea. — Manifestamente la snella e sorridente statua di Tenea e la pesante ed apatica statua di Delfi sono rappresentanti di due indirizzi diversi, opposti: la prima statua ben appartiene alla corrente jonica, la seconda alla corrente argiva, cioè dorica. Le due correnti risalgono ad una fonte comune, all'Egitto, ma la prima direttamente, la seconda, secondo ogni probabilità, mediatamente, attraverso l'isola di Creta. Quello che è accennato dalla tradizione letteraria e che concerne gli scultori vetusti cretesi Cheirisofo, e, specialmente, Dipeno e Scillide, che esplicarono la loro attività nel Peloponneso, ci è comprovato in luminoso modo dai rinvenimenti archeologici. All'inizio quasi della plastica greca dobbiamo collocare un torso tufaceo da Eleutherna in Creta (1)(fig. 142) rappresentante forse una figura femminile vestita e, probabilmente, seduta. Lo schema dovette essere offerto al primitivo scultore dall'arte egizia: i capelli raccolti a trecce, espresse con semplici reticolati graffiti, esibiscono la solita acconciatura richiamante, come nelle opere testè esaminate, il *k'aft*, ed i tratti del volto, di esecuzione così sommaria e grossolana, ci si presentano in uno stadio primitivo come gli stessi che più evoluti si riscontrano nell'atleta delfico. Pure da Creta, e precisamente dal tempio A di Priniàs, provengono due simulacri calcarei di dea seduta (Rhea?) (2) collocati ai termini di un architrave (fig. 143 ; questi simulacri si riconnettono alla medesima corrente di arte, a cui appartiene il torso di Eleutherna. Col quale poi

Fig. 142. — Torso da Eleutherna in Creta (m. 0,58).

(1-2) Candia, Museo.

ha una stringentissima somiglianza una statua tufacea venuta alla luce dalle vicinanze di Tegea (da Aigiorgitika nell'Arcadia) (1), e che pure rappresenta una donna seduta (fig. 144); la provenienza sua conferma il legame del Peloponneso con Creta.

La testa di Hera da Olimpia. — A questa corrente cretese-peloponnesiaca viene ad appartenere un'altra opera, che si colloca in posizione parallela con gli atleti di Delfi; la testa della dea Hera ritrovata in Olimpia (2) (fig. 145), lavorata nel calcare del luogo e grande più del doppio del naturale. Il *polos*, il resto di uno scialle, le misure eccezionalissime e la sua provenienza sono prove più che sufficienti per identificarvi la dea Hera, ed è presumibile riconoscere in questo monumento il residuo del simulacro, che doveva essere oggetto di culto nel venerando Heraion. La stessa solidità possente e brutale degli atleti delfici è nei tratti di Hera, consimile è la salda ossatura, parimenti forte è l'accento di vigore; si ripete poi nelle due sculture il particolare dell'orecchio ampio e soverchiamente disteso.

Le statue di personaggi seduti del Didimeo di Mileto. — Ma il tipo della figura seduta dovette essere introdotto in Grecia anche per altra via; ce ne dà la prova la città che ebbe con l'Egitto i maggiori rapporti, cioè Mileto. Circa 16 km. a sud di questa città si ergeva il celebre tempio di Apollo Didimeo; dal porto Panormo, ove si formavano le processioni in onore del dio, una strada lunga circa 5 km. conduceva alle soglie del santuario, nelle cui vicinanze, specialmente, erano distribuite ai lati della strada tombe, statue votive di personaggi seduti, statue di sfingi e di leoni. Chiara è l'analogia coi lunghi viali adorni di opere plastiche che precedevano i santuari egiziani; manifestamente i ricchi mercanti milesî si sono ispirati, per questa parte del loro celebre santuario, a quanto coi propri occhi avevano visto, ammirando, nella valle del Nilo. E, di conseguenza, innegabile è l'influsso esercitato dall'arte egizia anche nella espressione di queste figure dignitose di personaggi, tutti ammantati e seduti, provenienti dalla strada del Didimeo. Non emana da esse, come dalle opere cretesi-peloponnesiache una espressione di forza rude, selvaggia; ma i personaggi di Mileto, pur nella loro dignitosa gravità, palesano raffinata mollezza. Vengono alla mente i versi di Senofane concernenti i Colofonii che « andavano all'*agorà* indossando abiti intieramente tinti di porpora..... pavoneggiandosi per essere adorni di chiome di bella apparenza, irrorati di unguenti odoriferi »; oppure ci si rammenta dei versi di Asio a proposito dei Samii, che « ben coperti dai begli abiti, trascinavano i chitoni bianchi di neve sulla vasta terra » (ATENEO, *Deipnosophistai*, XII, pag. 525 e seguenti).

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Olimpia, Museo.

Le figure, in grande maggioranza virili, appartengono a diverse età, sebbene tutte possano essere comprese nel primo cinquantennio del secolo VI e possano, alcune, scendere di qualche anno ancora. È tutta una produzione più recente rispetto alle altre opere plastiche, di cui sin qui si è fatta menzione; tuttavia, anche ammesso il loro carattere seriore, è innegabile per loro una discendenza dai modelli egizî indipendente in confronto di quella delle opere peloponnesiache.

Tra le figure milesie spicca quella rappresentante Chares, primate di Teichiussa (1) (fig. 146), che, sulla base della iscrizione, può essere collocata verso il 550. Seduto sul trono e ricoperto da un lungo chitone e da uno *himation* che passa sotto l'ascella destra, Chares sta in attitudine rigida con le grosse braccia ripiegate simmetricamente sui bracciuoli del sedile; il vestito ricopre del tutto le forme del corpo come fosse di rigido metallo, sicchè nulla di esso traspare; solo dall'orlo inferiore del chitone escono le dita dei piedi. Il problema della espressione del panneggiamento coi rapporti che esistono tra questo e le forme del corpo sottostanti, è ancora ben lontano dall'essere risolto; eppure con la statua di Chares siamo già quasi alla fine di questa fase artistica. Niuna meraviglia adunque se il rendimento del vestito ha aspetti ancora più schematici, più innaturali in monumenti anteriori.

(Dis. Stefani)

Fig. 143. — Figura di dea e parte di architrave del tempio A di Priniàs in Creta (m. 1 col basamento).

La statua dedicata da Nicandre a Delo. — Certo alla seconda metà del sec. VII appartiene una statua, in cui tuttora si avverte nel complesso un carattere geometrico: è la statua marmorea (fig. 147), trovata nel santuario apollineo di Delo e che una iscrizione, leggermente graffita sul fianco sinistro, dice dedicata alla lungi-saettante, a colei che si diletta dei dardi, cioè Artemide, da una Nicandre di Nasso (2).

(1) Londra, Museo Britannico.

(2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

Fig. 144. — Scultura arcaica da Aigiorgitika (cm. 83).

È ovvio vedere in essa rappresentata, piuttosto che la dea, l'autrice dell'*ex-voto*, sebbene, sia pur con l'aggiunta di attributi, l'arco e le frecce, possa la figura prestarsi assai bene ad effigiare la dea cacciatrice. È vivissimo in questo marmo, dovuto forse all'arte primitiva di Nasso, il ricordo dell'arte del legno, ed esso invero ci fa l'effetto di uno di quegli *xoana* appena dirozzati in semplici travi, di quegli *xoana* che, circondati di venerazione per la loro vetustà, ebbero, sino alla fine del classicismo, onore e culto in santuari della Grecia. La figura di Nicandre è, si può asserire, incorporea; veduta di fianco è simile ad una trave sottile, mentre quasi completamente lisci sono i piani anteriore e posteriore, rigorosamente paralleli tra di loro. Tutto è rigidezza, nello schema con le gambe saldamente riunite tra di loro, con le braccia non staccate dal corpo e che sul corpo scendono in linea verticale; nulla si avverte delle forme sotto il peplo il quale;più che ricoprire, nasconde come una greve cappa metallica. Solo un leggiero rigonfiamento, il petto, ed un moderato restringimento, la cintura, annunziano la femminilità della persona rappresentata: la espressione del panneggiamento, a cui sopra si è accennato, è tuttora in una fase d'inizio, ingenua ed infantile. La solita acconciatura della chioma circonda infine il volto guasto di Nicandre. Curiosa è l'analogia tra questo primitivo monumento plastico ellenico ed i primi tentativi di arte plastica dell'Egitto dei primi Faraoni: cito le tre statue rappresentanti il dio Min da Coptos (1) ed una statua da Hieracompolis (2).

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 145. — Testa di Hera da Olimpia (m. 0,50).

La Hera di Samo al Louvre. — In un'altra statua (fig. 148), ma più tarda, già del secolo VI, l'influsso dell'antica tecnica del legno ci appare sotto un aspetto diverso: nella statua dedicata, come dice la iscri-

(1-2) Oxford, Museo Ashmolean.

zione graffita, da un Cheramyes ad Hera in Samo (1) e che rappresenta, a nostro avviso, non la dea, ma una figura femminile che intercede per Cheramyes presso la divinità, ci si manifesta non già la essenza della trave, stretta e piallata, ma quella del tronco di albero cilindrico. La figura, acefala, ha il chitone di lino a sottilissime pieghe verticali, cadente sino a terra e ricoprente come fitta e greve maglia tutta la parte inferiore del corpo; indossa inoltre lo *himation* di lana con pieghe ondulate, posto a tracolla, ed un velo che, attaccato alla cintura e non pieghettato, ricopre il fianco sinistro e il dorso e ricopriva la testa. L'atteggiamento è più progredito che nella statua precedente; il braccio sinistro era piegato al petto e la mano forse teneva un pomo, il braccio destro è ancora timidamente attaccato al corpo, ma la mano già afferra un lembo del vestito; il motivo dunque è già quello che vedremo poi applicato durante l'arte di tutto il sec. VI alla figura femminile stante e ferma. Anche qui, specialmente nella parte inferiore, niuna forma traspare; il vestito tutto nasconde, ma nel lavoro, minuzioso e coscienzioso a fior di marmo dei varî particolari del panno, si avverte l'influsso non più dell'arte del legno, ma di quella del metallo battuto a martello ed inciso a bulino. Che la mortale qui rappresentata riproduca l'aspetto della dea Hera? Potrebbe allora esserci riserbato in questa statua il ricordo dello *xoanon* di Smilide egineta, onorato di culto nello Heraion di Samo e potremmo ritenere che questo *xoanon* ligneo fosse avvolto di lamina ribattuta a martello.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 146. — Statua di Chares da Mileto (m. 1,47).

Il « moschophoros » e la « kore » dall'abito attico dell'acropoli ateniese. — Verso la fine di questa fase artistica si possono collocare due statue che esibiscono il solito schema della figura stante, ma già più sviluppato e modificato. Provengono esse dall'acropoli di Atene e precisamente appartenevano, come statue votive, a quei santuari che la barbarie dei Persiani nel 480 e nel 479 ridusse a rovine lagrimevoli. Le statue

(1) Parigi, Museo del Louvre.

sono il cosiddetto moscoforo (1) ed una *kore* che nella serie numerosa delle sue sorelle, sono in tutto 71 (2), spicca per il suo abito attico, un peplo di lana sovrapposto ad un chitone di lino.

Il *moschophoros* o portatore di vitello (fig. 149), che una iscrizione asserisce essere un dono votivo di un certo Rhombos o Konbos, ha la posa che ci fa rammentare i noti *Apollini*, dai quali tuttavia si distacca per varî particolari: la presenza della barba senza i baffi, secondo la moda arcaica, il ma' elletto (*chlaina* doppia) che indossa, il motivo delle braccia non più allungate rigidamente ai fianchi, ma sollevate e piegate a stringere saldamente le zampe del vitello, vittima destinata alla divinità. La barba è data da una specie di frangia del tutto liscia pendente dal mento e dalle guancie; ma è verosimile che tale uniformità fosse attenuata dal colore. La presenza del mantello, ricadente a lembi simmetrici nelle due parti laterali anteriori del torso e delle coscie, non è avvertita se non dalla espressione di semplici orlature; le parti del corpo da esso ricoperte appaiono ignude; è un'altra e ben diversa soluzione del problema del trattamento del drappeggio, ed è l'opposto di ciò che si nota presso le figure di Chares e di Nicandre. L'arte greca è ben lungi dall'aver trovato la via di mezzo tra questi contrari trattamenti del drappo in rapporto al corpo. Quell'accenno di spiritualità, che vedemmo

(Alinari)

Fig. 147. — Statua di Nicandre da Delo (m. 1,75).

(Alinari)

Fig. 148. — Statua dedicata da Cheramyes a Samo.

(1-2) Atene, Museo dell'Acropoli.

balenare dal volto della statua di Tenea, qui pure ci si manifesta, e vivacità maggiore doveva essere quando le orbite degli occhi avevano lo smalto primitivo ad indicare la pupilla e la iride. Il moscoforo, eseguito in marmo dell'Imetto, è certamente opera locale, ateniese; esso ci si appalesa come fratello della *kore* indossante il costume attico (fig. 150).

(Alinari)

Fig. 149. — Il moscoforo (m. 1,68).

Per questa ultima statua impellente è il confronto con la statua di Nicandre, e da esso appare quanto di cammino abbia percorso l'arte greca dalla seconda metà del secolo VII alla metà del secolo successivo. Il tipo vetusto di *xoanon* è tuttora assai appariscente nella parte inferiore della figura, ma nella parte superiore vi è già corporeità e movimento; le poppe, distanti tra di loro e tale distanza verrà mantenuta a lungo nella plastica greca, appaiono rotonde, come se non fossero ricoperte dal doppio abito, chitone di lino e peplo di lana; il braccio destro è tuttora pendente lungo il corpo e la mano non si azzarda a sollevare un lembo del vestito, come nella statua di Samo, ma si atteggia come nelle statue dei *kouroi;* l'avambraccio sinistro invece doveva essere arditamente avanzato a porgere la offerta; la spiritualità infine dei tratti del volto, incorniciato da sciolte trecce, era accentuata da vivaci colori, coi quali pure erano espressi i varî ornati del peplo.

La Nike di Delo. — È opportuno chiudere questa rassegna di statue primitive con l'esame della Nike di Delo (1) (fig. 151), forse opera degli scultori di Chio, Micchiade ed Archermo, che sono menzionati in una base, pure di Delo, che probabilmente apparteneva alla statua. Non più

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

lo schema di figure stanti e ferme, ma è qui lo schema d'una figura femminile in grande movimento, anzi in atto di volare a sinistra. In questo marmo primitivo è la Nike, che è rappresentata munita delle ali aperte al volo e di cui ora sono visibili i residui sul dorso, mentre accompagna il veloce moto aereo con le braccia, il sinistro braccio ripiegato sull'anca, il destro innalzato. È curioso che, mentre il corpo dalla cintura all'insù è esibito sì rigorosamente di pieno prospetto, dalla cintura all'ingiù non meno rigorosamente è del tutto di profilo a sinistra; appare in modo assai chiaro la inabilità della primitiva plastica greca nel rendimento della correlazione delle varie parti del corpo umano, quando vi è deviamento dalla visione di puro prospetto o di puro profilo. È degno di lode il modo col quale l'autore o gli autori della Nike hanno saputo esprimere la idea del volo; come appare dalla ricostruzione che si è tentata della mutila figura, i piedi non poggiavano a terra, ma erano librati in aria ed alla base la figura marmorea veniva ad attaccarsi solamente per mezzo del lembo del peplo, il quale, liberando la gamba destra che esce ignuda, scendeva a terra. Questa scultura dal viso quadrato, ossuto, che rammenta perciò la Hera di Olimpia, ma con la bocca animata dall'arcaico sorriso, è anteriore per lo meno di un venticinquennio alla *kore* di cui prima si è fatta parola.

(Alinari)

Fig. 150. — «Kore» dell'acropoli ateniese in abito attico (m. 1,20).

(Alinari)

Fig. 151. — Nike da Delo (m. 0,90).

Il fregio del tempio A di Priniàs. — Per la scultura decorativa di templi in questi primi passi della plastica si può accennare a pochi monumenti di maggiore interesse. Nel tempio A di Priniàs(Creta) serviva

da fregio un rilievo di tenero calcare con cavalieri (1) (fig. 152), minuscoli rispetto ai giganteschi cavalli, ricoperti dallo scudo rotondo e con l'asta impugnata; rivolgono essi verso lo spettatore il volto incorniciato dalla solita zazzera, che cade a masse triangolari sulle spalle. Quale strana impressione fanno questi cavalieri pigmei, che con le loro gambette stringono i cavalli saldi, impassibili, quasi lignei nell'atteggiamento e nella sagoma loro, dalle alte zampe rigidamente piantate, dallo snello corpo, dal breve muso impostato su larga cervice, dalla prolissa coda tubiforme! È questo uno dei primi documenti della plastica greca, in cui molto permane ancora delle forme geometriche della fase precedente; e di pretta intonazione geometrica è anche l'ornato a meandro leggermente graffito sulla superiore cornice.

Fig. 152. — Lastra del fregio del tempio A di Priniàs (cm. 84).

Il tempio C di Selinunte e le sue metope. — Dal tempio più arcaico dell'acropoli di Selinunte, forse dello inizio del secondo quarto del secolo VI, contrassegnato con la lettera C ed identificabile probabilmente col santuario di Eracle, provengono tre intiere metope (2), lavorate nel rozzo calcare locale. Il tempio, il più vasto tra quello dell'acropoli selinuntina e, come tutti gli altri in suolo italiano, all'infuori di quello di Locri, di ordine dorico, era perittero con 6 colonne frontali e 17 laterali, aveva la cella col pronao e l'opistodomo, e dinanzi al pronao aveva ripetuto il numero delle colonne della facciata, disposizione questa quasi eccezionale, riscontrandosi solo in templi provinciali, come due selinuntini (S e T) e come il creduto Artemision o tempio di Apollo a Siracusa. In questo tempio, di carattere vetusto anche per il rapporto della facciata ai lati assai lunghi, le metope scolpite erano solo nei lati principali.

(1) Candia, Museo.
(2) Palermo, Museo Nazionale.

Esaminiamone due che si riferiscono ad avvenimenti mitici. Perseo, assistito da Athena, taglia il capo di Medusa, dal cui sangue nasce Pegaso (fig. 153); Eracle ha afferrato i due Cèrcopi, folletti disturbatori, o,

(Brogi)

Fig. 153. — Metope del tempio C di Selinunte: Perseo e la Gorgone (m. 1,47).

secondo altra ipotesi, due ladroni libici e, legatili, li trasporta, come un cacciatore trasporterebbe la sua selvaggina (fig. 154). Ingenuo, ma curiosamente strano è il rendimento di queste due scene dovute ad arte provinciale; le figure, pur avendo tutto il corpo espresso di profilo, guardano di prospetto, intontite; pare che quasi insistano per attrarre su di sè lo sguardo dello spettatore. L'eroe Perseo non differisce in nulla, se non per le alette alle gambe, dall'eroe Eracle; sembrano una identica figura in eguale schema; solo le braccia coi loro motivi diversi servono a caratterizzare la differente essenza dei due personaggi rappresentati in azioni mitiche ben distinte. Grosse, massiccie, pesanti sono le pro-

porzioni; non rari sono gli errori dovuti ad inabilità non solo arcaica, ma anche provinciale; l'assenza di spiritualità della corrente dorica o peloponnesiaca, e notata già nella Hera di Olimpia e nell'atleta di Delfi,

(Brogi)

Fig. 154. — Metope del tempio C di Selinunte: Eracle ed i ladroni libici (m. 1,47).

costituisce un ulteriore carattere di questi rilievi eseguiti in Selinunte stessa, colonia di dorica origine.

L'« *Hekatompedon* » *primitivo ed il* « *Tifone* » *dell'acropoli di Atene.* — Tra gli edifizi sacri della acropoli ateniese distrutti poi dai Persiani, il più importante era senza dubbio alcuno l'*Hekatompedon* (lungo 100 piedi = m. 32,80) o tempio di Athena, che s'innalzava a sud del luogo ove ora sorge l'Eretteo. Nella sua forma primitiva, risalente al primo quarto del secolo VI, era l'*Hekatompedon* un semplice tempio dorico *in antis*, cioè con pilastri tanto anteriormente quanto posteriormente, con 6 metope nei lati stretti, 18 nei lati lunghi: vi si constata adunque

quella esagerata lunghezza che è un tratto peculiare di codeste primitive forme templari. Costruito in duro calcare e in tenero tufo (*poros*), aveva sculture di questo ultimo materiale su ambedue i frontoni; risalta tra queste sculture per la miglior conservazione, per la stranezza degli esseri rappresentati, per la sfacciata, violenta policromia il gruppo cosiddetto di Tifone (1) (fig. 155). Sono tre figure insieme fuse a formare un mostro demonico, con tre corpi umani alati, finienti a code serpentine, tutte ravvolte a spirali riunite. Le tre mani sinistre brandivano lingue

(Alinari)

Fig. 155. — Il « Tifone » dell'acropoli di Atene (lungh. m. 3,40).

di fuoco, le destre si stendevano, o vuote o provviste di altri attributi. Certa è la essenza malefica di questo dèmone corrispondente al tricorpore Gerione, ma incertezza vi è pur sempre sul nome che a lui conviene. Il trattamento del nudo, dei tratti del volto, palesa uno stadio di arte più ingenuamente convenzionale rispetto al moscoforo, sebbene siano con quest'ultimo innegabili analogie dovute al fatto che ambedue le opere appartengono alla medesima corrente attica; più dei due ultimi volti, eguali e di profilo, spicca il primo volto di quasi prospetto con la lunga barba azzurra attaccata, come aggiunta posticcia ed incorniciante il volto, dai cui occhi spalancati, dalla cui bocca tesa emana un senso di balordaggine, di sciocco godimento, che male si addice alla natura selvaggia, turbolenta del personaggio rappresentato.

La lamina bronzea figurata di Olimpia. — Ci può dare un'idea di quello che poteva esprimere l'arte del metallo sbalzato e bulinato una lamina di bronzo da Olimpia (2) (fig. 156). Divisa a zone, rammenta assai per lo stile ed anche per il contenuto di duplice natura, i coevi vasi dipinti di stile orientalizzante e di stile jonico. Invero nelle striscie superiori e minori si hanno rappresentazioni zoomorfe: tre aquile (accenno alla divinità suprema di Olimpia, a Zeus?) e due grifoni alati ed affrontati. Nelle zone inferiori le figure sono mitiche: Eracle col ginocchio a

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.
(2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

terra sta colpendo con freccie un Centauro di forma primitiva, col corpo cioè intieramente umano, a cui è attaccata la parte posteriore di un cavallo; nella zona susseguente è una figura di dea desunta dal mondo asiatico, simboleggiante la forza vitale della natura. È la cosiddetta Artemide persica, eguale pel concetto all'Artemide di Efeso: una donna cioè alata, domatrice delle forze brute, simboleggiate dai due leoni da lei afferrati con piena padronanza per una delle zampe posteriori. Anche qui del corpo femminile, ricoperto dal greve chitone, nulla, all'infuori delle protuberanze pettorali, s'intravvede.

(Alinari)

Fig. 156. — Lamina bronzea figurata da Olimpia.

Forse di consimile carattere erano i rivestimenti di rilievo in bronzo delle pareti interne del tempio di Athena *Chalkioikos* in Sparta, opera di Gitiada, architetto, scultore e toreuta, nelle quali pareti erano nel tempo stesso e un ricordo, come si disse, di civiltà trascorsa — si pensi alle pareti bronzee del palazzo dei Feaci (*Odissea*, VII, v. 86 e seg.), — e un influsso di civiltà diversa, se rammentiamo i rivestimenti metallici assiri di Balavat (presso Mossul, seconda metà del secolo IX) (1).

Bronzi jonici trovati nell'Italia centrale: il carro di Monteleone. — Ma, probabilmente, la lamina di Olimpia è il residuo di un *ex-voto*, crediamo di un tripode, pel confronto coi rilievi dal lato superiore arrotondato, che adornano i tre lati di tre tripodi, pure bronzei, dalle vicinanze di Perugia (2). Questi ultimi lavori, della metà all'incirca del sec. VI, insieme ad altri bronzi laminati da Castello San Mariano presso Perugia (3), residui in gran parte di un carro, ed insieme al carro bronzeo di Monteleone di Spoleto (4), d'arte più antica, costituiscono un

(1) Londra, Museo Britannico.

(2) Cambridge (America), Università Harvard, Museo Fogg.

(3) Londra, Museo Britannico; Monaco, Glittoteca; Perugia, Museo.

(4) New-York, Museo Metropolitano.

complesso veramente magnifico di monumenti, che ci testificano la trasposizione in suolo italico, e specialmente etrusco, della metallotecnica con scene figurate del mito ellenico. Artefici greci, e forse focesi, hanno lavorato in Italia stessa questi bronzi, tra i quali spicca per maggiore importanza il carro di Monteleone (fig. 157). Lo stile qui si appalesa di poco più evoluto che nella lamina di Olimpia; dei tre parapetti, di cui è provvisto il carro, si può osservare il centrale che è il maggiore. Una donna (Tetide?) consegna le armi ad un guerriero (Achille?); questi ha già indossato i gambali ed afferra l'elmo col cimiero a testa di ariete e lo scudo beotico con *gorgoneion* e maschera leonina; l'orrore del vuoto dell'arte primitiva qui appare nella presenza di due uccelli di rapina, che calano su di un capriolo. Sono forme grosse, massiccie nelle figure; vi è assenza di panneggiamento compensata da minuzioso rendimento di ornati. Come il moscoforo, così il guerriero ha trecce prolisse e lunga barba ed è sprovvisto di baffi. È pura arte jonica in suolo italico, con quelle forme larghe e molli che già abbiamo incontrato nella statua milesia di Chares.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 157. — Parte centrale del carro bronzeo da Monteleone.

Anelli aurei jonici di provenienza italiana. — A corrente analoga di arte greca trapiantata in Etruria e verosimilmente a Focesi, si debbono quegli anelli aurei a castoni pure d'oro che recano incise scene o figure per lo più di carattere fantastico. Questi anelli sono stati rinvenuti esclusivamente a Vulci, a Cerveteri e a Tharros (Sardegna), ove dalla Etruria dovettero essere importati. Valga come esempio uno dei più belli a noi pervenuti (1) (fig. 158): Apollo su di un carro, la cui forma a triplice parapetto ricorda il carro di Monteleone, e tirato da cavalli alati, insegue, scagliando freccie, Tityos, già due volte colpito e fuggente insieme alla

(1) Parigi, Museo del Louvre.

madre Gea. Vi è in questa scena quella vivacità di movimenti, che si riscontra nelle scene a rilievo e nelle pitture su vasi spettanti all'arte jonica e di cui altri esempi s'incontreranno nella fase susseguente di arte.

Le lamine auree di Vettersfeld. — Ma l'arte jonica, anche solamente per mezzo di oggetti importati, giungeva in luoghi più remoti; a Vettersfeld (Brandeburgo) vi fu invero un rinvenimento di oggetti di lamine auree di pura arte jonica (1); nel singolare pesce di Vettersfeld (fig. 159), oggetto senza dubbio alcuno di significato votivo e mirabilmente adorno di figure minori nell'interno, le teste di ariete ricordano la testa di ariete nell'elmo del guerriero effigiato sul carro di Monteleone. Curiose sono le rappresentazioni dell'interno: sopra la spina son due gruppi di belve azzannanti la preda e che costituiscono un motivo corrente nell'arte jonica: sotto la spina il vecchio marino è come duce di una schiera di pesci.

(da Furtwängler)

Fig. 158. — Castone aureo di anello da Vulci (ingrandito).

Il cratere di Aristonous. — Alla ceramica di decorazione geometrica della fase precedente si ricollega uno dei primi vasi in ordine di tempo, che rechino firme di ceramisti: esso è il cratere uscito dalla necropoli di Cerveteri (2), che menziona come suo esecutore Aristonous o, secondo altre letture meno probabili, Aristonophos o Aristonothos (fig. 160). Vi è già una scena desunta dal mito. Se invero su di un lato del cratere è un generico cozzo tra due navi, forse alludente alle lotte di Greci contro pirati, sull'altro lato scorgiamo Odisseo ed i compagni suoi che infiggono nell'occhio del ciclope Polifemo la lunga trave arroventata ed acuminata.

(da Furtwängler)

Fig. 159. – Pesce aureo da Vettersfeld (cm. 41 per 15).

La rappresentazione navale è, come si è visto, una delle scene di carattere essenzialmente geometrico: ma una vera novità, indizio di tempi nuovi, è la scena dell'episodio notissimo dell'Odissea. Poichè, come nello scudo di Achille dell'*epos* di Omero (*Iliade*, XVIII, v. 478 e segg.) sono elencate e descritte scene di carattere esclusivamente generico, così nello esiodeo *Scudo di Eracle*, di età posteriore, parallelamente al cratere sud-

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.
(2) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

detto cervetano, avviene l'unione di scene generiche e di scene mitiche. Ma molto di geometrico permane nelle figure di Odisseo e dei suoi compagni, tutti neri nel corpo, e dalle gambe e dalle braccia filiformi e col profilo del volto già delimitato con una semplice linea nel colore dell'argilla. La conservazione dei caratteri geometrici si avverte anche nella mono-

Fig. 160. — Il cratere di Aristonous da Cerveteri (cm. 36).

tona ripetizione di schema presso questi uomini, affaccendati in un simultaneo sforzo, nei riempitivi regolarmente disposti negli spazi vuoti. Grave incertezza vi è sulla fabbrica a cui appartiene questo vaso ritrovato in piena Etruria; prevale la opinione che esso debba essere ascritto a fabbrica argiva, ma non si può escludere la ipotesi che il cratere di Aristonous sia stato eseguito in Italia stessa e, dati gl'innegabili avvicinamenti con la primitiva ceramica attica, a Cuma, città greca certo in rapporti coll'Attica.

Fabbriche ceramiche di questa fase. — Varî e distinti gruppi locali o, meglio, regionali si possono discernere nell'assieme della produzione ceramica di questa fase artistica: i gruppi cipriote, cretese, peloponnesiaco del nord-est con centro principale forse a Sicione (ceramica protocorinzia), corinzio, laconico-cirenaico, attico-beotico, euboico, cicladico, rodio, jonico-asiatico, jonico-egizio (Dafne e Naucrati), jonico-etrusco, eolico-asiatico, calcidico. Ma sarà opportuno far menzione di pochi e più

importanti esemplari di questi numerosi gruppi, di cui alcuni continuano ad essere attivi nella fase successiva di arte.

La ceramica cipriota. — Spicca tra tutti per il suo carattere esotico il gruppo cipriota. Anche nella ceramica di Cipro, che è denominata greco-fenicia, appaiono i caratteri peculiari dell'arte di quell'isola lon-

(da *Ath. Mitt.*)

Fig. 161. — Brocchetta da Creta (cm. 10).

tana assoggettata all'influsso dell'oriente fenicio e, di conseguenza, alle due correnti assira ed egizia. Proprie di questa ceramica, che perdura anche in fasi di arte successive, sino all'avanzatissimo secolo v, se non più tardi, sono le forme di *askoi* e di fiaschetti a barile, in cui la decorazione, in prevalenza a cerchi concentrici, è disposta, non già nel senso orizzontale come nelle ceramiche elleniche di tutte le fabbriche, ma nel senso verticale.

La ceramica cretese. — Nella ceramica cretese, poco numerosa e che non scende più in giù del secolo VII, sono tuttora appariscenti i ricordi della tramontata civiltà egea, che ebbe nell'isola di Minosse il suo centro principale: accanto agli elementi di carattere egeo sono innegabili gli elementi ciprioti ed i nuovi elementi locali. Tutto questo si trova riunito in una brocca di Creta (1) (fig. 161); la sagoma sua, la mancanza di anse, i circoli concentrici ci richiamano a Cipro; il complesso ornato nel centro dei circoli è d'indubbio carattere pre-ellenico; il capo femminile espresso plasticamente, che costituisce il collo e la imboccatura del vaso, con la sua ricca chioma spiovente, a trecce scaccate, appartiene a quella

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium.*

corrente di arte plastica rappresentataci dalle sculture di Eleutherna e di Priniàs.

La ceramica rodia. — Molto più importante per la sua ampia produzione e per il carattere suo è il gruppo di ceramica rodia. Quivi sono assai appariscenti gli influssi della ornamentazione orientalizzante, che dovevano esplicarsi non solo nella industria ceramica, ma anche nell'arte del metallo, specialmente prezioso, e nella industria dei tessuti ricamati. Decorazione a zone riempite da file di animali o di esseri favolosi; riempitivi negli spazi intermedi di carattere non solo geometrico, ma anche fitomorfo; ornati a fiori di loto chiusi e dischiusi: appare in questa complessa ornamentazione la compiacenza dell'artista, che non già si prende cura di esprimere idee o di riprodurre una scena della vita reale o del mito, ma che desidera rallegrare l'occhio dello spettatore con una sequela di immagini graziose o strane, intercalate da vivaci e variati ornamenti. Predominano come forme la *oinochoe* ed il piatto. Nella *oinochoe*, forse di provenienza italiana, che qui si riproduce (1) (fig. 162) e che è il gioiello della serie, abbiamo riuniti i caratteri sopra accennati: il vaso, oltre all'elegantissima decorazione del collo, ha il corpo diviso in sette zone decorate. Nella prima zona sulle spalle e che è la più ampia abbiamo disposti ai lati di un ricco ornato a volute ed a fiori di loto un uccello palustre, un grifone, una sfinge ed un cervo; nelle cinque zone susseguenti sono riprodotti gli animali prediletti in questa ceramica e di carattere veramente locale; sono capri selvatici (*capra hircus aegagrus*) e cervi nel solito atteggiamento del pascolo. Nell'ultima zona appaiono i fiori del loto alternantisi, aperti e chiusi. Tutto è reso con eleganza raffinata, con squisito decoro, anche nel moderato ed armonico uso dei riempitivi.

(da Perrot)

Fig. 162. — *Oinochoe* rodia, già Lévy.

(1) Parigi, Museo del Louvre, già Coll. Lévy.

Il piatto di Euforbo. — Da Camiro proviene un piatto (1) (fig. 163) di arte più sviluppata, già del secolo VI avanzato, con scena resa mitica dai nomi scritti accanto a ciascun personaggio. Su di un ornato a treccia, di origine orientale, e specificatamente mesopotamica, perchè risale esso alla vetusta cultura caldea, vi è Menelao che, dopo di aver steso al suolo Euforbo, si appresta a difendersi da Ettore accorso; il ceramista si è inspirato al canto omerico (*Iliade*, XVII); ma è una inspirazione generica, tutt'altro che fedele, poichè nel canto Menelao, all'arrivo di Ettore, sfugge al suo urto e rientra nelle file dei suoi. E però qui, senza dubbio alcuno, la scena generica, di un combattimento anonimo di due guerrieri su di un caduto, è nobilitata da nomi celebri desunti dall'*epos*. È qui infine uno stadio di transizione peculiare del repertorio figurativo arcaico, il passaggio cioè dalle scene di genere a quelle del mito. Ma in questo piatto di Euforbo risalta, attorno alle tre figure di opliti, l'addensarsi di riempitivi di vario genere, residui morti di età già trascorsa, che offuscano la visione della scena. Pare quasi che in questo vaso vengano a cozzare insieme la corrente conservatrice, in modo esclusivo decorativa, e la corrente innovatrice, che vuole esprimere l'idea di una scena complessa. Curiosa è poi la vivificazione, mediante i due occhi, dell'ornato a volute, geometrico e fitomorfo, pendente dall'alto, e notevole è la velatura giallo-chiara del fondo su cui sono impiegate per le figure e per gli ornati quattro tinte: il bianco, il nero, il giallo scuro, il rosso.

Fig. 163. — Piatto rodio detto di Euforbo (cm. 38).

La ceramica cicladica e le anfore di Milo. — La ceramica rodia fu esportata, ma non in grande quantità; di destinazione locale fu invece la ceramica cicladica, in cui preminenti sono le anfore cosiddette melie, perchè probabilmente avevano il loro centro maggiore di fabbricazione

(1) Londra, Museo Britannico.

nell'isola di Milo. Forse per le loro grandiose proporzioni (alcune sono alte più di un metro) avranno avuto scopo funebre, come quelle geometriche del Dipylon: sono anfore a ventre espanso (fig. 164), poggiate su di un piede a cono con alto collo, che si allarga e con minuscole anse laterali; anche dalla sagoma appare che il loro uso era simbolico e non pratico.

Fig. 164. — Anfora da Milo del Museo Nazionale Archeologico di Atene.

Notevole è la scena principale di una delle maggiori (1) (fig. 165). Su di una quadriga di cavalli alati è Apollo citaredo, e però indossante un lungo abito, ed è accompagnato da due donne, senza dubbio due Muse. Di fronte alla quadriga è Artemide che ha sulle spalle l'arco e la faretra, nella sinistra tiene una freccia e con la destra solleva un cervo per il suo palco. Le forme dei cavalli e delle persone palesano un'arte ancor primitiva; con questo monumento siamo sempre nel secolo VII; i cavalli hanno tuttora il carattere dei cavalli di arte geometrica con le zampe filiformi, col corpo tutto in nero, col muso piccolo risparmiato sul fondo dell'argilla. Tuttavia il loro contorno è condotto con mano ferma e sicura. Come nei vasi geometrici, nei personaggi rigido è il profilo del viso; il naso è a punta, il mento rientrante, il collo a linea lunga, diritta, gli occhi obliqui e sbarrati sfiorano la linea frontale. Ricco e svariato è pure qui, come nella ceramica rodia, il repertorio degli ornati che servono da riempitivi; tra di essi peculiare è la doppia spirale. Retaggi di arte geometrica, elementi di arte orientale si fondono qui insieme, mentre dalla scena pomposa riferentesi a divinità apollinee, traspare quel senso di religiosa devozione accompagnata da legittimo orgoglio, che avevano gli Joni delle Cicladi per il loro centro di culto, per la loro sacra isoletta, ove Leto mise al mondo i divini gemelli, Apollo ed Artemide.

La ceramica proto-corinzia. — Estesissima esportazione ebbe invece, e specialmente nelle colonie greche di Italia e nella Etruria, la ceramica

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

cosiddetta proto-corinzia che, secondo verosimiglianza, è da attribuirsi al nord-est del Peloponneso. Fin dalla seconda metà del secolo VIII è

Fig. 165. — Scena apollinea su anfora da Milo.

fiorente questo genere di ceramica e ce ne offrono esemplari le più vetuste necropoli della corinzia Siracusa, la quale fu fondata, forse, nel 734 a. C. Sono vasetti minuscoli di argilla finissima, giallo-lucente, o alabastri, o ariballi, o pissidi, o *skyphoi*, o piccole *oinochoai*, e debbono senza dubbio la loro grande diffusione ai profumi e agli unguenti che contenevano, alla loro destinazione per l'adornamento femminile e per l'uso atletico di ungersi il corpo. E la decorazione ben si adatta alle forme minuscole: zone di figure bestiali (peculiare è la caccia alla lepre per parte di cani correnti, che dà una idea di grande vivacità); non esuberanza, ma discretezza nei riempitivi; ornati semplici e graziosi, a raggiera, a cerchi paralleli tra di loro, a trecce. Ma in alcuni di questi vasi vi è già la figura umana, vi sono scene generiche e mitologiche espresse con uno stile miniaturistico assai attraente. Così in una *lekythos* acquistata a Tebe (1) (fig. 166), le scene sono improntate di una grande vivacità con le brune, agitate figurine di uomini e di animali: una fiera zuffa di opliti nella zona principale, una corsa di cavalieri e una caccia alla lepre nelle zone minori, ornati a treccia superiormente. Il collo e la bocca del vaso sono costituiti da

(da *Journ. Hell. Stud.*)

Fig. 166. — Vasetto proto-corinzio da Tebe (cm. 7).

(1) Londra, Museo Britannico.

una testa leonina, poderosamente plasmata a fauci aperte e minacciose; magnifica è la sua esecuzione, che ci documenta quanto fosse avanzata l'arte ellenica nello esprimere le figure bestiali.

La ceramica corinzia. — Più ancora che la ceramica proto-corinzia ha diffusione nel bacino del Mediterraneo, a cominciare dalla fine del secolo VII, la ceramica corinzia, che andava svolgendosi in quell'importante centro di cultura che fu Corinto, sotto la tirannia dei Cipselidi; il primato che nei mercati esteri, e specialmente etruschi, ha ora la ceramica corinzia le verrà tolto in seguito, a partire dalla metà del secolo VI dalla ceramica attica. Anche qui si hanno vasi di piccole dimensioni per profumi ed unguenti: ariballi, *bombylioi*, pissidi; frequentissimo è l'ariballo globulare dal corto collo e dalla orlatura espansa, ma ben presto si riscontrano altre forme, la *oinochoe* per esempio, ed in seguito la idria e specialmente il cratere a colonnette, nei quali ultimi tipi di vasi sono frequenti le scene figurate e, più che dalla vita reale, desunte dal mito. Il repertorio figurativo nei vasi minori è essenzialmente zoomorfo, come nei vasi rodii; ma s'infiltrano talora esseri favolosi, la sfinge, la sirena, l'uccello a testa di uomo barbuto, la dea alata a coda di serpente, il dio marino mezzo-uomo e mezzo-pesce, il tipo del demone alato e la cosiddetta Artemide persica. Vi è anzi predilezione per tutto questo repertorio demonico, predilezione che si spiega benissimo, dato il carattere di Corinto, città marinara aperta a tutti gli influssi dell'oriente fantastico ed in cui doveva vivere una colonia fenicia. E i riempitivi sono espressi quasi sempre con esuberanza ingombrante, scompagnata da quella accuratezza che si osserva nei prodotti rodii o cicladici; essi vanno invece diminuendo e scompaiono del tutto nei grandi vasi posteriori ed anche nei piccoli vasi, insigni per le scene figurate coi nomi dei personaggi scritti accanto e talora anche con le firme di ceramisti (Care e Timonida). Valgano come esempio tra i vasi minori un ariballo da Corinto (1) (fig. 167) con le iscrizioni menzionanti il proprietario Ainetas e nove nomi maschili. Ainetas è rappresentato come un giovinetto dalla lunga chioma; è l'atleta a cui nove ammiratori hanno regalato il vasetto, che deve servire a contenere l'olio profumato da spargere sul corpo dopo il faticoso agone. Nell'ariballo sono complicatissimi ornati ricoprenti tutta la superficie globulare. Si aggiunga un *bombylios* da Gela (2) (fig. 168) con la strana mostruosa figura di un uccello a testa umana, barbuta.

Il cratere corinzio di Anfiarao. — Ma dei vasi con scene il principale è il cratere da Cerveteri (3) (fig. 169) detto di Anfiarao dalla rappresen-

(1) Londra, Museo Britannico.
(2) Siracusa, R. Museo Archeologico.
(3) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

tazione maggiore che lo adorna e che si riferisce a questo eroe ed in cui le iscrizioni designano quasi tutti i personaggi rappresentanti. Anfiarao

(da *Ann. d. Ist.*)

Fig. 167. — Ariballo corinzio di Ainetas.

parte per la impresa detta dei sette duci contro Tebe. Dinnanzi al palazzo dell'eroe è raccolta la sua famiglia: la moglie Erifile è con la collana dell'Armonia che, donatale da Polinice, ha servito a forzare Anfiarao alla partenza: Erifile sta dietro alla sua figliolanza, a Damofanassa, ad Euridice, a due fanciulletti qui anonimi, di cui uno è Alcmeone, e di cui il minore è portato dalla nutrice Ainippa. L'eroe è sul punto di montare nel carro, su cui è già Baton l'auriga; egli si volge verso la famiglia che sta per abbandonare, quasi ad esprimere il senso di accoramento pei figli, di rancore contro la moglie. Altre persone compiono la scena: Leontis, che offre da bere all'auriga, Hippotion, giovane aiutante dell'auriga, il vecchio Halimedes, seduto in atteggiamento pensieroso; per la inoltrata età quest'ultimo è dotato di un senso di preveggenza ed ha il doloroso presentimento dei tragici lutti che funesteranno la casa, ove egli ha vissuto sì a lungo.

(da *Mon. d. Lincei*)

Fig. 168. — *Bombylios* corinzio da Gela (cm. 20,8).

La scena con identici personaggi, come si desume da Pausania (V, 12, 4), adornava, insieme con altre scene, un'insigne opera d'intarsio, pure corinzia, dedicata nello Heraion di Olimpia, cioè l'arca di cedro con intarsiature di egual legno, di oro e di avorio, offerta verosimilmente da

Periandro (629-585) nei primi tempi del secolo VI alla dea Hera, come ricordo del miracoloso salvataggio del padre suo Cipselo (657-629) dalle mene dei Bacchiadi. Se questo venerando e preziosissimo monumento insignito di tante scene è andato irremissibilmente perduto, il

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 169. — Scene adornanti il cratere corinzio di Anfiarao da Cerveteri (*a* e *c*: giuochi funebri in onore di Pelias — *b*: partenza di Anfiarao).

vaso di Anfiarao può darci una idea esatta, anche per l'uso dei colori, nero, bianco e rosso scuro sul fondo rosso chiaro dell'argilla, di quello che dovevano essere le scene raffigurate sull'arca; ma probabilmente il vaso non dipende dal dono votivo di Periandro, sibbene ambedue i monumenti risalgono ad una fonte comune, forse ad una pittura monumentale. Ma oltre all'influsso di questa pittura, fiorente nella Corinto dei Cipselidi, deve aver contribuito al pullulare di scene mitiche su monumenti ceramici corinzi della prima metà del secolo VI, l'influsso della poesia ditirambica, che alla corte dei Cipselidi godè di grande favore in causa del poeta Arione di Lesbo.

Si aggiungono nello stesso cratere le scene dei giuochi funebri in onore di Pelias, re di Jolco: una corsa di carri coi tre giudici della gara ed una lotta; anche qui tutti i personaggi sono individuati dai nomi scritti accanto.

La ceramica di Calcide: l'anfora di Gerione. — Un gruppo di vasi che, secondo ogni probabilità, debbono essere ascritti al secondo quarto del

secolo VI, appartiene, in causa delle iscrizioni di cui essi sono provvisti. a Calcide, al grande centro minerario della Eubea, madre patria di numerose e fiorenti colonie. Questi vasi, per gran parte inediti, quasi esclusivamente idrie ed anfore, palesano nella loro sagoma e nei particolari la ispirazione a modelli metallici, a quei bei recipienti di bronzo che costituivano uno dei vanti maggiori della industria del metallo di Calcide. Vivacità assai grande, contenuto di non minore interesse desunto dai racconti mitici, rendono preziosi questi prodotti della ceramica cal-

(da Gerhard)

Fig. 170. — La lotta tra Eracle e Gerione su anfora calcidese.

cidese, che indubbio influsso esercitò sulla ceramica attica dimostrandosi come uno dei fattori del rapido progresso, che quest'ultima raggiunse attorno alla metà del secolo VI e negli anni immediatamente successivi. Valga come esempio un'anfora da Vulci (1) (fig. 170) con la scena della impresa di Eracle e di Gerione, ove le brune figure spiccano con vivacità e movimento assai grandi sul fondo giallo-rossastro. Veramente encomiabile è lo slancio con cui irrompono l'uno contro l'altro l'eroe dalla pelle leonina ed il mostro tricipite, mentre giacciono a terra, già pervasi dalla immobilità della morte, il cane Orthros ed il pastore Eurizione. Con la foga dei combattenti contrasta il calmo, ma vigile atteggiamento di Athena, i cui serpenti dell'egida si rizzano furiosi; ma di singolare effetto è la mandria di Gerione con il candido toro dal poderoso corpo, che ricopre con pittoresco risalto gli altri suoi quattro compagni variamente atteggiati.

La ceramica jonico-etrusca: l'anfora vulcente col giudizio di Paride. — È opportuno ora addurre della ceramica jonico-etrusca, cioè della produzione dovuta a ceramisti jonici attivi in Etruria, un vaso della metà del secolo VI, curioso e pregevole esempio di arte, in cui un gustoso umorismo traspare dalle figure mitiche espresse in modo realistico. È un'anfora da Vulci (2), che appartiene coi bronzi figurati e con gli anelli

(1) Parigi, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie.

(2) Monaco, Collezione di Vasi.

aurei sopra addotti a quella congerie di monumenti eseguiti da mani greche in suolo italico. La scena principale, divisa in due riquadri, è sulle spalle dell'anfora (fig. 171): le dee, Hera, Athena, Afrodite, precedute da Hermes e dal vecchio Priamo, che insegna la strada, arrivano alla presenza di Paride, il pastore che sta col suo armento, custodito da un

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 171. — Il giudizio di Paride su anfora italo-jonica.

cane. In realtà l'aspetto degli dei non è sublime; pare che si tratti di semplici mortali. Priamo è un buon vegliardo, ancor in gambe col candore immacolato della chioma, della barba e delle folte sopracciglia; realismo di espressione è nell'armento col toro che poggia il capo sulla cervice del suo compagno, col cane ansante dalla lingua pendente e dal vigile atteggiamento, con l'uccello posto su di una bestia bovina. E tutto è animato da un ben ponderato alternarsi di tre colori, nero, bianco e rosso-scuro, ed Afrodite ci si presenta come una dama jonica col suo *tutulus* in testa e coi suoi *calcei repandi* ai piedi.

La ceramica attica. — Comincia in questa fase ad affermarsi sempre più la produzione ceramica attica nel suo sforzo continuo lungo la

via del progresso e rispecchia tutto quanto veniva sviluppandosi in ogni campo della cultura nella città di Atene, in quell'Atene, che all'inizio di questa fase è un piccolo borgo e alla fine è già diventata la fiorente città di Pisistrato. Così anche la ceramica attica dapprima è ancora mediocremente ristretta ai bisogni locali con la permanenza di forme viete dell'arte geometrica; da ultimo invece noi la vediamo assurgere ad alta importanza industriale e diventare merce assai favorita di esportazione e cimentarsi con grande fortuna nell'arringo con le emule fabbriche della Jonia e di Corinto.

Fig. 172. — Anfora proto-attica dall'Imetto (m. 1,10).

È più che probabile che per parte del secolo VII le officine del ceramico ateniese seguitassero ancora parzialmente nella produzione di tipo geometrico, già a noi nota per gli esempi addotti della fase precedente; la brocca invero del Dipylon (1) e dipinta nello stile convenzionalmente detto pure del Dipylon, che reca graffita la più antica delle iscrizioni attiche a noi note, può anche essere ascritta all'inizio del secolo VII.

Ma, e questo avviene anche allo scorcio della fase precedente, si percepisce un alito di nuova vita; anche la ceramica attica subisce i benefici influssi dell'oriente e gli elementi forestieri son ben presto assimilati, mentre le forme umane e bestiali assumono maggior consistenza corporea. Durante questa fase le tappe del progresso possono essere chiarite mediante tre notevoli esemplari: l'anfora dell'Imetto (2), l'anfora da Atene detta di Netos (3), il cratere da Chiusi detto François (4).

L'anfora dell'Imetto. — Nell'anfora dell'Imetto (fig. 172) le figure umane di guerrieri combattenti e le figure bestiali distribuite a zone

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Berlino, Musei, *Antiquarium*.
(3) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(4) Firenze, R. Museo Archeologico.

sul collo e sull'allungato corpo hanno una espressione corporea, infantile è vero, ma che rappresenta un innegabile, forte progresso di fronte a quanto si osserva nella produzione anteriore; mentre il corpo, già ingrossato, è ricoperto di vernice nera, il capo o il muso è lasciato nel color chiaro dell'argilla con particolareggiata espressione delle varie sue parti. Sono

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 173 *a*) e *b*).

a) Anfora proto-attica detta di Netos (m. 1,20) *b*) Scene decoranti l'anfora.

corpi umani assai lunghi e stretti alla cintura, con contorni angolosi, ma vi è già movimento e vita.

L'anfora di Netos. — Nell'anfora di Netos (fig. 173 *a* e *b*) tutto si presenta più evoluto, sia nel disegno e nella composizione che nella tecnica. Essa anfora è già un insigne esempio della ceramica attica a figure nere, in cui le figure, ormai perfettamente corporee, spiccano col loro nero lucente sul fondo rossastro-chiaro dell'argilla. Un aiuto nello esprimere le particolarità è offerto, come già vedemmo, in prodotti non attici, dall'uso del graffito e del colore rosso; si aggiunga in altri esemplari attici l'uso del colore bianco. L'anfora di Netos non era destinata agli usi della vita; chè le anse piene di cui è provvista non agevolano, anzi ostacolano il suo maneggio; decorata solo da una parte, doveva essere

collocata su di una tomba con il lato ornamentale di fronte allo spettatore. Due sono le scene con figure desunte dal mito. Sul collo Eracle sta per vibrare un colpo di spada sul centauro Nesso (qui denominato Netos) ampiamente barbuto; da notarsi è il movimento del piede sinistro dell'eroe sulle reni del mostro; motivo ingenuamente espresso, ma che dona vivacità alla scena. Sul ventre sono le tre Gorgoni: Medusa, decapitata, si ripiega a terra; le due sorelle in movimento verso destra, ma presentanti di prospetto il volto terrificante con gli occhi sbarrati, con le froge larghe, con la bocca gigantesca dalla chiostra inesorabile di denti e la lingua pendente, rammentano nel motivo del volo la Nike di Delo con la mancata correlazione tra il torso di prospetto e le gambe di profilo. Nell'anfora di Netos gli schemi di pura decorazione sono più evoluti ed eseguiti con maggior sicurezza di pennello; i riempitivi, retaggio dell'arte geometrica, sono già più timidi, impiccioliti rispetto alle figure umane, mostruose e bestiali, ora predominanti nel campo.

Il vaso François. — Progresso ulteriore ci è offerto dal vaso (fig. 174), che senza dubbio alcuno può essere designato come il capolavoro della ceramica attica a figure nere, cioè il grande cratere detto François dal nome di chi lo rinvenne in minutissimi frammenti a Fonte Rotella presso Chiusi. Insignito delle firme del fabbricante o capo-officina Ergotimo e del pittore delle complesse scene, Clizia, questo vaso suscita l'ammirazione anche per la sua grandiosità, misurando m. 0,66 di altezza, m. 1,81 di massima circonferenza. Per lo stile col quale sono disegnate le numerosissime figure (circa 250), deve essere collocato proprio verso la fine di questa fase di arte: in tutto sono poi distribuite a zone ben 15 composizioni.

Ciascuna delle anse ha nella superficie piatta tre riquadri adorni in tal modo: una figura gorgonica, il tipo della Artemide persica (si cf. la laminetta bronzea di Olimpia), il gruppo di Aiace che porta l'ucciso Achille. Nelle due zone del collo sono rappresentate: la caccia contro il cignale di Calidone, la festa dei giovinetti ateniesi liberati per merito di Teseo dal Minotauro, in onore di Apollo a Delo, la corsa di quadrighe nei funerali di Patroclo, la lotta dei Lapiti con Teseo contro i Centauri. La zona principale del ventre comprende la processione delle divinità in onore degli sposi Peleo e Tetide; nella zona sottostante sono rappresentati l'inseguimento di Troilo per parte di Achille ed il ritorno di Efesto all'Olimpo, ricondotto da Dioniso a liberare Hera; figure favolose e bestiali costituiscono l'adornamento della zona inferiore; infine, attorno al piede, è la umoristica lotta tra i pigmei e le gru. Dioniso, il dio del vino, di cui doveva essere ricolmo nei conviti l'ampio recipiente, Achille, l'eroe nazionale dell'*epos* ellenico, Teseo, l'eroe specificatamente attico, sono i personaggi glorificati in questo mirabile complesso di scene, desunte dal solito repertorio figurativo arcaico, ma qui avvivate

da nuovi particolari attestanti l'abilità e la ingegnosità artistiche del pittore Clizia.

Le scene delle nozze di Peleo e di Tetide e del ritorno di Efesto all'Olimpo si prestano assai bene alla espressione di quelle complesse

(Brogi)

Fig. 174. Il vaso François.

raccolte di divinità, che nelle fasi di arcaismo tanto si compiacque di riprodurre l'arte greca e per le quali il culmine fu raggiunto nel fregio orientale del Partenone.

Ma con la minuziosità propriamente arcaica, la quale si esplica in special modo nella complicata ornamentazione dei vestiti, è veramente encomiabile la espressione, sia pure ingenua, ma chiara, raggiunta dall'arte primitiva di Clizia, dei diversi caratteri e dei diversi stati di animo dei personaggi rappresentati.

Nella scena, per esempio, del ritorno di Efesto (fig. 175) noi vediamo la dea Afrodite, promessa allo zoppo dio, che posta dinanzi a tutti, mal

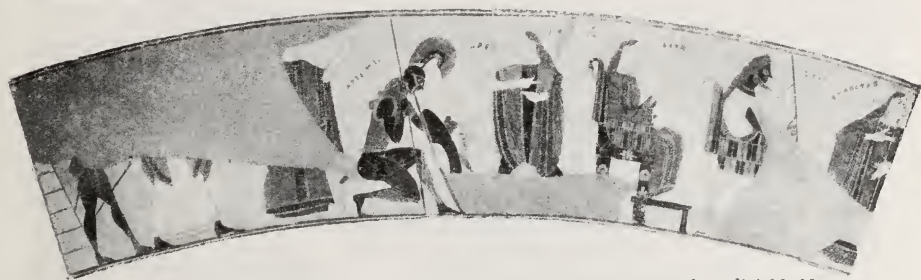
padroneggia la propria emozione. Segue Zeus, come sempre, spirante calma e dignità e poi sono altre figure divine: Hera imprigionata nel trono fatale fabbricatole dal figlio maltrattato e che coi gesti sembra

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 175. Parte della scena dell'arrivo di Efesto all'Olimpo sul vaso François.

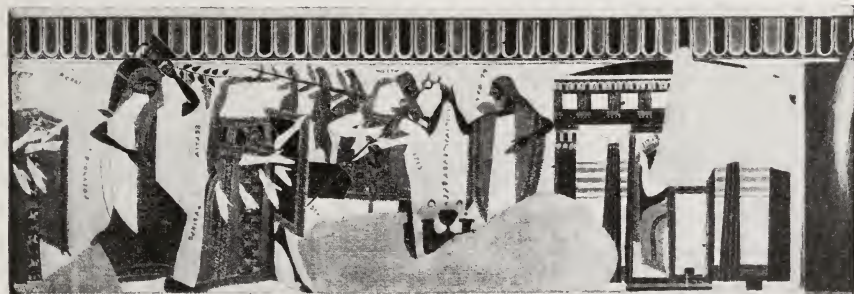
esprimere forte impazienza per la sua liberazione; Athena che si volge verso Ares umiliato e che sembra beffeggiarlo indicandogli l'arrivo

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 176. — Particolari della scena delle nozze di Peleo sul vaso François.

di Dioniso, il quale seco trascina Efesto; purtroppo di altre divinità, che dopo erano espresse, molto è andato perduto.

Gustosa è la scena delle nozze di Peleo e di Tetide (fig. 176); questa, vergognosa e forse anche con un resto di dispetto di essere stata unita

ad un mortale, è quasi nascosta nell'interno del suo palazzo; la sua figura appena s'intravvede attraverso la porta semi-aperta. Ma dal palazzo è già uscito l'eroe Peleo e con l'animo agitato dall'alto onore che gli vien fatto e pieno di premura e di rispetto, accoglie la lunga processione delle divinità che solennemente su cocchi e a piedi, venendo ad assistere in pompa magna alle nozze, indorano, per dir così, la pillola alla umiliata Tetide. Talora, come si vede, in scene desunte dal mondo mitico, in cui si agitano divinità ed eroi, Clizia ha saputo infondere una nota meno alta e più propriamente umana; si percepisce in queste scene d'indole maestosa e solenne e talora tragicamente cupa, quel processo di umanizzazione, non solo nelle figure, ma anche nei sentimenti, che è specifico dell'arte greca, come della letteratura, nello effigiare le immortali figure dell'Olimpo.

Fig. 177. — Pianta dell'Apollonion di Thermos (Etolia).

Ma l'umorismo di Clizia si manifesta del tutto libero nell'ultima scena figurata, che sta all'intiero complesso di scene mitiche del vaso, come il canto eroicomico o il dramma satiresco stanno al grave canto epico o alla trilogia tragica: la scena dei pigmei lottanti contro le gru è intieramente impregnata di questo umorismo; come fieramente combattono i minuscoli abitatori del centro dell'Africa contro i trampolieri, dagli avidi becchi divoratori delle messi! Mazze, fionde, bastoni uncinati sono le armi di questi nani-eroi, e caproni sono le loro cavalcature.

Il tempio di Apollo a Thermos. — Non solamente i vasi dipinti ci offrono esempi di pittura per questa fase di arte; dal tempio di Apollo a Thermos nella Etolia, nel santuario che era luogo centrale di ritrovo del culto di questa segregata regione del mondo ellenico e che nel secolo III divenne anche centro politico della confederazione etolica, provengono metope di terracotta dipinte, preziosa testimonianza di pittura arcaica. Il tempio di Apollo, sorgente in mezzo ad altre costruzioni in un recinto, era un edifizio di forma inusitata, le cui origini senza dubbio risalivano alla fase precedente di arte. Il tempio primitivo in legno ed in argilla, a cui appartengono le metope dipinte, fu trasformato in età molto recente, pare nel sec. III a. C., in un tempio di pietra, pur restando immutata la primitiva pianta dell'edifizio. Esso (fig. 177) di m. 39 circa per m. 12, è perittero con cinque colonne in ciascun lato

minore e quindici in ciascun lato maggiore; oltre la lunghezza sproporzionata, si notano i soliti contrassegni di arcaismo: il numero pari di passaggi e la esistenza di una fila di colonne, 12 di numero, nel lungo *naos* e nell'opistodomo.

Delle cinque metope ricostituite su minutissimi frammenti (1) si può addurre quella con rappresentazione del cacciatore (fig. 178). Il quale con

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 178. — Metopa del cacciatore dall'Apollonion di Thermos.

l'arco impugnato dalla mano destra ha fatto buon bottino; poichè ritorna a casa sua sostenendo su di una pertica un cignale ed un cervo. Barbuto è questo cacciatore, ma senza baffi secondo la moda arcaica, coi lunghi capelli cadenti a trecce, sicchè per questo rispetto ci fa ricordare il moscoforo; succinto è l'abito riccamente intessuto di ricami di varî colori. Nel contorno rigidamente arcaico della figura con l'occhio di pieno prospetto e con l'assenza di espressione di particolari interni, questa metopa, insieme con le altre di Thermos, ci può dare una idea

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

più esatta che i vasi, di quello che fosse nello inizio del secolo VI la pittura monumentale dei Greci. Ed osserviamo che il colore del corpo umano non è convenzionalmente il nero come nei vasi, ma, con maggior naturalezza,il giallo-scuro e che la tavolozza del pittore ha un repertorio più ricco di colori.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 179. Statua cipriota da Athiénau (m. 1,65).

La scultura arcaica a Cipro. — Accanto ai prodotti di scultura arcaica dei Greci suscitano interesse le prime manifestazioni di arte plastica nell'isola di Cipro, in cui si constata una inerte docilità rispetto ai modelli e agli influssi esotici, senza quegli accenti di emancipazione che sono manifesti anche nei primitivi e rudi prodotti della Grecia. Sono numerose statue e statuette che provengono dai varî santuari di Cipro e che, appartenendo agli ultimi tempi di questa fase di arte o della fase successiva, rappresentano per lo più la pia persona che ha fatto il voto o ha ottenuto la grazia. Queste sculture sono tutte in tenero, bianco calcare e per la parte posteriore lasciata negletta hanno più l'apparenza di rilievi che di statue vere e proprie.

In una statua di Athiénau (ant. Golgoi) (1) (fig. 179) è evidente la fortissima impronta egizia nella espressione del torso e nel costume, lo *shenti* reso con minuzia, e nel ricchissimo collare, ma nel volto vi è un carattere ellenico primitivo nel trattamento convenzionale delle varie sue parti, in special modo della barba e degli occhi sbarrati e a fior di pelle. Carattere maggiormente locale ha, per esempio, un'altra statua di Athiénau (2) (fig. 180), ancor più arcaica, rigi-

(1-2) New-York, Museo Metropolitano.

damente fissa a terra e rivestita del chitone e dello *himation*. Non v'è apparenza alcuna di panneggiamento; tutto è liscio e fa l'effetto di un pesante involucro; solo una grossa orlatura trasversale è l'indizio della esistenza dello *himation;* ma qui la pesantezza dell'assieme e la espressione della barba, che sembra posticcia ed ha una minuzia di divisioni convenzionali, richiamano l'arte assira. Peculiari sono poi i conici berretti su queste statue, proprî di Cipro ed in uso colà anche nel periodo di arte pre-ellenica. Notevole è poi il gesto del braccio destro piegato al petto; vi è già la emancipazione dallo schema delle braccia scendenti in modo rigido lungo il corpo.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 180. — Statua cipriota da Athiénau (m. 1,66).

L'arte in Etruria. — La civiltà etrusca in questa fase, e precisamente nel secolo VII, raggiunge uno splendore ed una ricchezza che ci fanno ricordare, sotto varî rispetti, la lussureggiante civiltà pre-ellenica e in special modo micenea. E questo splendore, questa ricchezza ci si manifestano nelle tombe, le quali, come già nella fase precedente di arte, ci documentano un rito misto di cremazione e di inumazione, con prevalenza dell'una o dell'altra a seconda dei varî centri civili. È nel secolo VII che una ondata di civiltà assai più ampia che nei secoli anteriori si riversa sulle coste tirreniche dal mondo ellenico, imbevuto di arte cosiddetta orientalizzante, con le testimonianze dei primi ardui cimenti della giovine Grecia nell'architettura in pietra e nella grande plastica. E noi vediamo in Etruria, accanto a forme, che sembrano una rinascita della scomparsa cultura micenea, aspetti di arte che corrispondono perfettamente a quelli coevi della Grecia. Così le tombe a *tholos* di Casal Marittimo (1), del Diavolino a Vetulonia (2), di Quinto Fiorentino

(1-2) Firenze, R. Museo Archeologico.

ci appaiono come una derivazione dalle *tholoi* di Micene e di Orcomeno; così la ricchezza di oggetti, tra cui risplendono le abbondanti oreficerie, deposte come corredo funebre in tombe, certo di famiglie nobilissime, ci fanno ricordare gli abbaglianti corredi funebri principeschi del recinto di Micene. Basti menzionare la tomba del Duce di Vetulonia (1), Regolini-Galassi di Cerveteri (2), d'Iside di Vulci (3), Barberini (4) e Bernardini (5) della latina Preneste, la quale città appartiene tuttavia al medesimo ambiente di arte etrusca. Così il retaggio di schemi e di forme dell'arte pre-ellenica si avverte conservato anche nelle oreficerie e negli avorî con la spiccata predilezione pel mondo animale; ma tutto ciò è dovuto alla mediazione dell'arte orientalizzante veramente ellenica, in cui rivivevano elementi artistici cretesi-micenei, ma disciplinati dal rigoroso senso di simmetria, che con la primitiva arte geometrica era divenuta qualità essenziale dello spirito dei Greci in qualsiasi manifestazione della loro mente. Nè inoltre è da escludere la ipotesi che molti preziosi oggetti dei citati corredi funebri siano dovuti a mani elleniche o importati dal bacino dell'Egeo, o eseguiti da artefici immigrati.

La tomba di Casal Marittimo. — La tomba di Casal Marittimo (fig. 181) nel Volterrano è una vera *tholos* pavimentata a lastre di pietre e costruita con filari di lastre tufacee, che vanno restringendosi aggettandosi l'uno sull'altro verso la cima per costituire la cupola secondo il vieto sistema pre-ellenico, sicchè è stato possibile di ricoprire la breve apertura circolare in cima con un lastrone. Ma mancano in questa tarda documentazione di un metodo costruttivo vetusto e glorioso, insieme alla grandiosità, l'accuratezza coscienziosa e l'audacia secura delle mirabili *tholoi* micenee. Le pietre dei filari costituenti la cupola non hanno gli angoli smussati per formare una liscia superficie, onde la cupola ha l'apparenza di varî anelli concentrici verso l'alto; di più sotto il lastrone che chiude la cima è un rastremato pilastro costituito da tre massi e che ha funzione di sostegno, ma che architettonicamente è un goffo ingombro.

La tomba Regolini-Galassi di Cerveteri. — Diversamente costituita è la tomba detta Regolini-Galassi di Cerveteri (fig. 182). Dentro un tumulo grandioso, che racchiudeva altre cinque tombe periferiche, era nascosta la tomba ricchissima. Vi era un corridoio costruito secondo il metodo delle lastre sporgenti l'una sull'altra, metodo che con un aspetto assai

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.
(2) Roma, Vaticano: Museo Etrusco Gregoriano.
(3) Londra, Museo Britannico.
(4) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.
(5) Roma, R. Musei Preistorico ed Etnografico.

più rude, ma gigantesco, vedemmo applicato nelle gallerie della fortezza di Tirinto. Ai lati del corridoio si aprivano lateralmente due nicchie

(Brogi)

Fig. 181. — Interno della tomba di Casal Marittimo.

ovoidali ed in continuazione del corridoio stesso vi era un ambiente interno, la vera cella, ma qui non già a forma di *tholos*, sibbene di pianta rettangolare, allungata. In mezzo ad un abbondante corredo funebre di ori, di bronzi, di oggetti in varî materiali (argento, avorio, ecc.) erano sepolti in questo ipogeo tre defunti, uno cremato in una nicchia, gli altri due inumati, di cui il primo nel corridoio, il secondo nella cella

vera e propria, e questo secondo cadavere, di donna, era straordinariamente ricoperto di oreficerie, sicchè s'impone il ricordo dei cadaveri luccicanti di fulvo oro, profuso al di sopra e d'attorno, dell'acropoli di Micene, pur anteriore di alcuni secoli.

Tra le oreficerie, oltre ad una grande lamina con decorazione a mostri, a bestie e a figure orientali, che doveva essere cucita o sul petto

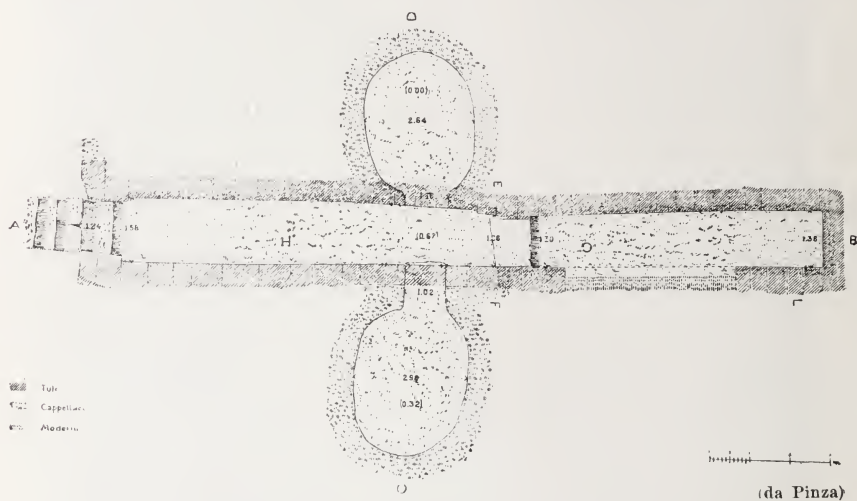



Fig. 182. — Pianta della tomba Regolini-Galassi di Cerveteri.

o, come è stato di recente sostenuto, su di un manto e proprio al posto della schiena, merita speciale menzione una grandiosa fibula (alta cm. 32) con robusta asticella di argento placcato in oro (fig. 183). Se la forma di questa fibula ci si palesa come uno sviluppo della fibula a disco di tipo italico della civiltà villanoviana, la sua decorazione ha invece, in prevalenza, un carattere essenzialmente orientalizzante, specifico di tutta questa produzione aurea a noi nota dai rinvenimenti etruschi di questa fase. Vi è un disco ovoidale riunito, mediante due lunghe traverse, ad una lamina ripiegata, che è il vero arco della fibula. Nella laminetta distesa cinque figure leonine, dentro una doppia orlatura di carattere orientalizzante, denotano il forte riflesso transmarino del mondo jonico. Nella laminetta ripiegata tale riflesso è pure chiaro nelle sei serie di quadrupedi alati (grifoni?); ma le sette serie di anitrelle espresse a tutto tondo sono un residuo del patrimonio artistico della fase precedente.

La pisside eburnea dalla Pania. — Passando ora ai lavori in avorio ed in osso, spicca tra di essi una pisside figurata a rilievo, proveniente

da una tomba a tumulo della Pania nel Chiusino (1) (fig. 184). Le forme del vaso ed il metodo di decorazione a zone ci richiamano ad esemplari di pissidi in avorio dell'arte micenea; il carattere della ornamentazione e delle scene e delle figure espresse è essenzialmente orientalizzante, poichè tutto è attinto alle sorgenti della contemporanea arte jonica, Vedremo poi come le qualità peculiari di questo esemplare chiusino e di altre pissidi pure di Chiusi si mantengono a lungo, trasportate nel bronzo, presso più recenti ed imbarbariti prodotti artistici al nord dell'Appennino. Tra zona e zona figurata sono fascie minori con ornati a palmette; si confrontino a tale uopo le orlature della grande fibula della tomba Regolini-Galassi. E nelle forme e animalesche e umane vi è ancora molto d'ingenuo e di primitivo: si osservino le figure di guerrieri con lo scudo rotondo ricoprente il torso; è lo schema che vedremo tra breve applicato in una stele di Vetulonia. Si osservino le forme dure degli animali e dei mostri dalle alte zampe; esse forme consimili appariscono, per esempio, nella pittura di una tomba a camera a Veio. Alle due zone inferiori con animali e riempitivi corrispondono le due superiori in cui sono scene figurate; ma come nella contemporanea produzione ellenica, così qui non è più il solo contenuto generico, ma già fa la sua apparizione il contenuto mitico; vi è invero nella zona superiore la scena della fuga di Odisseo e dei compagni suoi dall'antro del Ciclope.

(da Pinza)

Fig. 183. — Fibula aurea dalla tomba Regolini-Galassi di Cerveteri (cm. 32).

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

La stele di Vetulonia di Aule Feluske. — Agli incunaboli della grande scultura della Grecia corrispondono, purtroppo non frequenti, le primitive sculture degli Etruschi. Tra i primi monumenti etruschi figurati in pietra è senza dubbio da annoverarsi una stele di arenaria che risale, secondo ogni probabilità, alla prima metà del sec. VII (fig. 185). È la stele di Vetulonia (1) con iscrizione graffita attorno alla figura, menzionante

(da *Mon. d'Ist.*)

a *b*

Fig. 184. — Pisside eburnea dalla Pania (Chiusi): *a*) veduta complessiva; *b*) sviluppo delle scene e degli ornati (cm. 19,6).

il defunto, Aule Feluske. Essa sta a capo della serie di monumenti funebri in pietra e figurati della Etruria, come le stele rudemente infantili della *patèla* di Priniàs in Creta (2) stanno a capo dell'ampia, gloriosa serie di stele funebri figurate della Grecia. Aule Feluske è rappresentato a graffito sotto aspetto di un guerriero dall'elmo chiomato, che imbraccia lo scudo rotondo di tipo ellenico ed impugna una bipenne, arma che qui ci sorprende come un anacronismo e nella quale noi vediamo il residuo di civiltà vetusta e trascorsa, in cui tanta importanza era annessa all'ascia, sia semplice che doppia, sia per l'uso domestico che per l'uso di guerra. Infantilmente eseguita è la pianticella che serve di riempitivo tra le gambe del guerriero ed ingenuità inabile dell'arte si palesa nella espressione dello scudo, che ricopre assai comodamente il torso, pel quale esisteva molto maggior difficoltà di riproduzione. Rispetto ai guerrieri dell'anfora dell'Imetto e alle figure del cratere di Aristonous, Aule Feluske dimostra un più evoluto sentimento nel modellare le forme umane; ma si tratta di lieve sfumatura, e però per il tempo non può essere lontana la stele vetuloniese dai due citati monumenti ceramici.

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

(2) Candia, Museo.

Le sculture del tumulo della Pietrera di Vetulonia. — Un progresso ulteriore è avvertibile nei frammenti di scultura in morbida arenaria del tumulo della Pietrera a Vetulonia della fine del secolo VII (1); essi sono senza dubbio i documenti più antichi di plastica monumentale presso gli Etruschi. Tre pezzi (fig. 186) di queste figure rappresentanti i defunti ci interessano in maggior grado. Una testa per la sagoma sua, per la impostatura delle sue parti, per il netto taglio della bocca severa ci ricorda l'Apollo o *kouros* di Orcomeno. Un secondo frammento apparteneva ad una statua, che per lo schema doveva presentare perfetta analogia con la serie degli Apollini o *kouroi* ellenici, ed alcuni di questi *kouroi* esso rammenta per la rigida tecnica lignea a forti incisioni e a bruschi passaggi delle varie parti del corpo; curiosa è la rappresentazione della rotella del ginocchio mediante due incisioni a forma di losanga, e curiosa è la espressione di un drappo attorno alla cintura, drappo che ricorda il costume specificatamente cretese del periodo pre-ellenico. Il terzo frammento rappresenta un busto femminile con le braccia jeraticamente ripiegate al seno, il quale è reso come se fosse ignudo. La donna effigiata aveva

(da *Not. Scavi*)

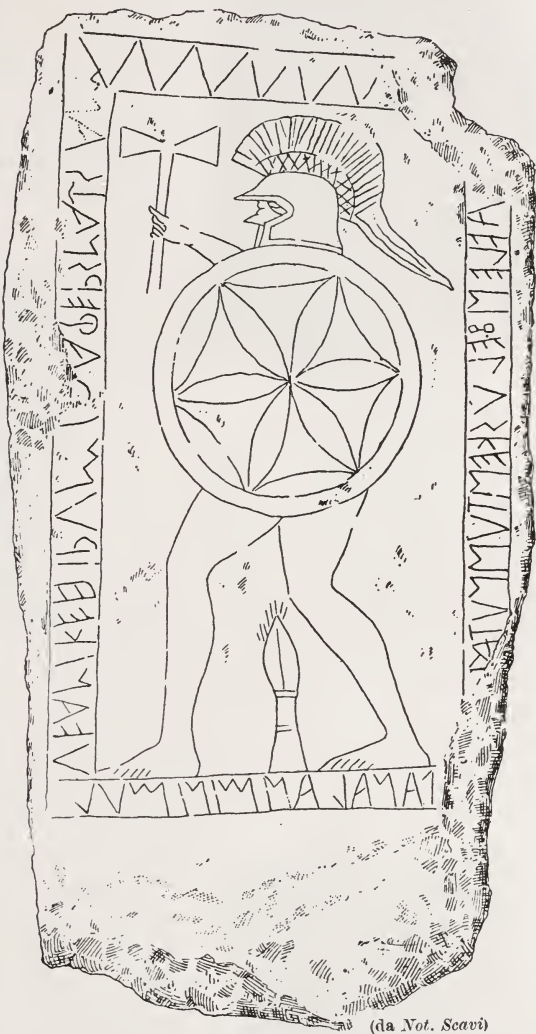



Fig. 185. — Stele di Aule Feluske da Vetulonia (m. 1,06).

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

Fig. 186 *a*. — Cm. 28.

lunghe trecce, cadenti a ricci anche lungo il petto; l'adornavano una collana ed una fascia che si debbono presupporre di oro; la fascia, con figurazione a rilievo di due leoni affrontati, ricorda assai per lo stile le coeve oreficerie uscite così numerose dai tumuli vetuloniesi.

Le tombe a « canòpo » del Chiusino. — Passiamo ora ad altre tombe più modeste, le quali tuttavia, pel genere di monumenti che contenevano, ci aiutano di assai nella conoscenza dei progressi dell'arte figurativa presso gli Etruschi. Si è visto come negli ultimi tempi della fase geometrica nei sepolcri a cremazione si volesse talora, specialmente a Corneto, vivificare l'urna cineraria e darle simbolicamente qualche cosa di umano, col collocarle al di sopra, invece del coperchio, un elmo. Tale tendenza è vieppiù accentuata nei cosiddetti *canòpi*, peculiari del territorio chiusino. Questi *canòpi* sono vasi cinerari in bronzo o fittili, su cui, nei più antichi esemplari, che appartengono alla precedente fase di arte, sono infisse al collo rudimentali maschere umane. È l'uso che abbiamo visto nel mondo pre-ellenico, nelle tombe dell'acropoli di Micene e che ora rivive presso gli Etruschi. In seguito si foggia il coperchio del cinerario ad intiera testa umana; e spesso sono effigiate, o sul corpo del vaso o indipendentemente a tutta plastica, le braccia; così l'analogia con la figura umana diventa assai più stringente e viene a costituirsi un tipo di vaso, che qui è di uso funerario, ma che è consimile a vasi che schematicamente riproducono la figura umana femminile, ai vasi del secondo strato di Hissarlik, sì lontani per lo spazio e per il tempo. In modo analogo lontane dai *canòpi* chiusini sono altre urne, esibenti il medesimo concetto ed anche più tarde, della Posnania e della Slesia.

Fig. 186 *b*. — Cm. 54.

Fig. 186 *c*. — Cm. 52.
a, *b*, *c*, Sculture da Vetulonia.

Il vaso *canòpico* veniva poi collocato sopra un sedile di forma rotonda e con ampio postergale e, circondato da altri oggetti, era deposto dentro un grande recipiente fittile (zi o) nella fossa del sepolcro. Per lo studio dell'arte questi *canòpi* sono interessanti perchè costituiscono ingenui tentativi di ritratti ed anche ci interessano per la decorazione, talora

(da *Mus. Ital.*)

Fig. 187. — Sedia e *canòpo* in bronzo da Dolciano presso Chiusi (cm. 85).

figurata, del sedile su cui sono collocati. Valga l'esempio di un *canòpo* da Dolciano (1) (fig. 187) in bronzo, col quale si raccolse un corredo funebre, che ricorda quelli di tombe anteriori al sec. VII; Corneto; per la età adunque tale *canòpo* rimonterebbe ai primi tempi di questa fase di arte. Ma già il volto del defunto è modellato con sufficiente sicurezza ed è interessante notarvi una tendenza naturalistica che ci ricorda quella delle maschere auree di Micene, ma che qui si manifesta con formule artistiche già di minore convenzionalismo: è senza dubbio un tentativo di ritratto in questo monumento chiusino. Notevole è poi la decorazione del sedile; a bulino sono gli ornati, a sbalzo le file degli animali e dei mostri alati, che parlano lo stesso linguaggio artistico delle frise zoomorfe di numerosi monumenti etruschi contemporanei, nei quali è un forte riflesso della coeva arte ellenica orientalizzante.

L'ossuario di arenaria da Chiusi. — In certo qual modo si deve riconnettere coi vasi a *canòpo* chiusini lo strano ossuario di fine arenaria, pure

(1) Chiusi, Museo Civico.

di Chiusi (1) (fig. 188), in cui parecchi elementi italici o proto-etruschi di arte geometrica sono sviluppati secondo i progressi che l'arte raggiunge in questa sua fase e sono accoppiati ad elementi proprî di questa fase medesima. Ed invero al concetto del vaso, in certo qual modo animato dalla presenza della testa e spesso delle braccia del defunto, corrisponde il concetto del vaso sulla cui cima plasticamente è rappresentata la figura intiera della persona defunta, qui una donna. La quale, rudemente espressa, nel volto in special modo, è in rigida positura, avvolta nel vestito ricadente a pieghe fitte parallele e col mantello dal capo scendente sino ai piedi. E questa defunta è carica di ornamenti secondo il gusto non affinato di questi lussureggianti Etruschi: il mantello è costellato di figure astrali manifestamente, come alcune delle laminette di Micene, di oro cucito sulla stoffa; due grosse collane pendono sul petto, poderose armille circondano le braccia; dalla cintura pende una pesante fila di lunghe spirali metalliche (saltaleoni). Curiosa è la traduzione rozza in pietra di modelli di caldaie (*lebeti*) elleniche bronzee provviste sull'orlo di protomi animalesche, specialmente di grifoni; qui due protomi di grifone si alternano a due di oche sul coperchio e plasticamente sono riprodotte le anitrelle, così ovvie nell'arte del Dipylon e di Villanova. Nel vaso sono quattro maschere umane con fascie decorate a denti di lupo, e

Fig. 188. — Ossuario di arenaria da Chiusi (m. 1,05).

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

al di sotto venti figure schematiche di donne rappresentano, a causa del gesto, le prefiche, cioè quelle donne piangenti ai funerali che, sotto aspetto ancor più primitivo, ci sono apparse su di un vaso del Dipylon. Questo monumento funebre, sì interessante nel suo strano, barbarico linguaggio artistico appartiene già al sec. VI a. C.

La tomba Campana a Veio. — Dopo i grandiosi tumuli e le tombe a cupola e a corridoio, sì ricolme di oggetti preziosi per arte e per materia, verso la fine del sec. VII cominciano a far la loro apparizione gli ipogei a camera quadrangolare adorna di pitture. Documento pregevole di questa pittura etrusca monumentale ci è offerto dai quattro riquadri decoranti la parete di fondo della tomba Campana a Veio. Purtroppo la vivacità dei colori è scomparsa da quando essa tomba fu scoperta e le figure umane, bestiali e mostruose ivi espresse già si sono allontanate dal nostro sguardo e maggiormente si allontanano, sempre più pallide, sempre più evanescenti, quasi ricoperte da un velo di nebbia che vieppiù si affittisce. Dei quattro riquadri della tomba Campana ci interessa in principal grado quello superiore a destra (fig. 189). Anche recentemente era stata ripresa l'antica spiegazione per cui nel personaggio precedente il minuscolo cavaliere e provvisto di una bipenne, e si noti la singolarità di questa arma come nella stele di Aule Feluske, si riconosceva un dèmone psicopompo nel viaggio all'Erebo, compiuto dall'anima a cavallo. Pare invece provato che si tratta di una scena di caccia per mezzo di una pantera addomesticata, la quale è tenuta stretta con un legame dal minuscolo cavaliere. La forte sproporzione tra il cavaliere ed il cavallo enorme, dalle lunghe zampe, ci richiama alla mente ciò che è esibito nel rilievo arcaico di Priniàs, mentre la infantilità, la goffaggine dell'arte pittorica si palesa nel dipinto veiente, e nell'uso convenzionale dei colori, giallo, rosso, nero sul fondo grigiogiallastro, e nel rendimento assai schematico delle varie pianticelle che servono di disturbante riempitivo.

Non è da omettere che in questa tomba Campana fa l'apparizione sua, sia pure come tentativo imperfetto, il metodo di costruzione a vôlta (fig. 190) con un blocco superiore centrale che, incastrandosi e chiudendo l'arco, costituisce una vera chiave di vôlta. Nel tentativo della tomba Campana il semicerchio è imperfetto. Non si deve poi tacere che alla costruzione della vôlta, sino da questa fase arcaica, gli Etruschi mostrarono una spiccata predilezione che mancò ai Greci; e questo favore per l'arco rotondo fu ereditato dai Romani, la cui grandiosa architettura è specialmente fondata sul sistema di costruzione a vôlta.

La tomba dei Tori a Corneto. — Con la tomba dei Tori a Corneto siamo già in presenza di forme pittoriche più sviluppate, di concetti più evoluti, poichè è rappresentata una rara scena mitologica (fig. 191) che, nel repertorio delle pitture etrusche arcaiche, è, per quanto ci consta, una

(Moscioni)

Fig. 189 *a.* — Pittura della tomba Campana a Veio (stato attuale).

eccezione. Qui si volle che la tomba fosse abbellita di scene le quali, lungi dal suscitare nella tetra oscurità la triste idea della morte, rendessero gaia e vivace questa dimora di defunti, assomigliandola nella sua forma e nella sua decorazione ad una dimora di viventi. L'agguato che Achille tende al giovine figlio di Priamo, a Troilo, è un tema che ha goduto di largo favore nell'arte arcaica ellenica (basti rammentarci del vaso François) e qui lo vediamo trattato con gli stessi accenti di detta

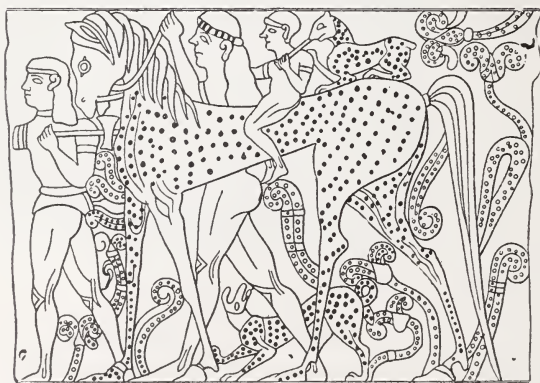



Fig. 189 *b.* — Pittura della tomba Campana a Veio riprodotta da Micali, *Mon. ined.*, 1844.

arte. Se si istituisce un confronto tra lo schema di Troilo e del suo cavallo — accanto sono i residui di un secondo cavallo — e lo schema del cavaliere della tomba Campana, se si osserva quanto maggiormente abbia progredito la espressione del paesaggio con le piante ed i cespugli, pur sempre conservanti forme convenzionali, si avverte subito la distanza che separa la pittura veiente da quella cornetana e si può meglio valutare lo sviluppo maggiore nelle forme di quest'ultima, che perciò appartiene alla prima metà del sec. VI.

Fig. 190. — Costruzione ad arco della tomba a camera Campana a Veio.

La civiltà di Hallstatt. — I riflessi dell'arte del bacino del Mediterraneo giungono anche nelle regioni settentrionali, nell'ampia vallata

(Moscioni)

Fig. 191. — L'agguato di Achille a Troilo; pittura della tomba dei Tori a Corneto.

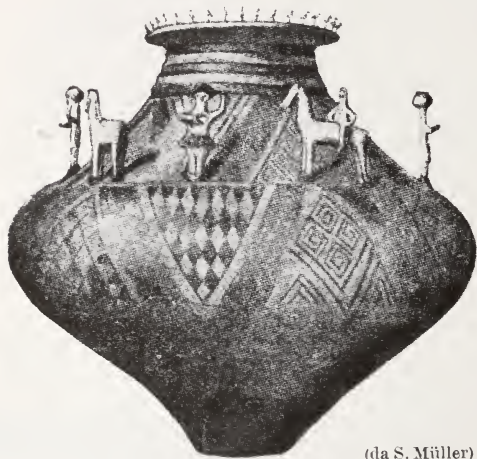
alta e media del Danubio e nelle contigue regioni alpine ed anche balcaniche. Le barbariche civiltà delle numerose popolazioni abitanti quel vasto territorio ricevettero benefizi, fossero pure mediati, tardi e scarsi per la via dell'Italia settentrionale, ove sin quasi verso la fine del sec. VI l'arte mantenne un carattere essenzialmente geometrico. Omogeneità di cultura è al nord delle Alpi, non solo a causa della fonte comune, ma anche a causa dell'affinità etnica che univa i popoli varî, stretti tra di loro da intensi, diuturni rapporti. Si può non di meno riconoscere in questa cultura del centro dell'Europa, ove quasi tutto è di carattere industriale e ben poco vi è di artistico, qualche variazione corrispondente ai varî nuclei etnici più o meno grandi. Ad ogni modo anche qui vi è una località tipica, e, come questa civiltà settentrionale che si svolge dal sec. VIII a tutto il sec. V, per l'uso del ferro e per il carattere quasi sempre geometrico della decorazione, corrisponde alla civiltà chiamata convenzionalmente del Dipylon e di Villanova, così l'ampia necropoli di Hallstatt, nelle vicinanze di Salisburgo, ha dato il nome convenzionale, parallelo a quelli stessi del Dipylon e di Villanova.

(da S. Müller)

Fig. 192. — Vaso restaurato da Gemeinlebarn.

Nella produzione detta di Hallstatt dobbiamo notare come essenzialmente originale la ceramica: sono vasi ben foggiati, quantunque senza il tornio, con superfici liscie, spesso dipinte in rosso, in nero, in bianco e vi sono ornati espressi a graffito o a rilievo e varie particolarità eseguite plasticamente. Un esemplare del sepolcreto di Gemeinlebarn in Austria (1) (fig. 192) spicca per la sua ricchezza decorativa: i disegni, in cui riappaiono i soliti motivi del sistema geometrico di Grecia e d'Italia, sono in nero su fondo rosso, mentre alla base del conico collo del vaso sono figurine plastiche e policrome, rammentanti assai quelle del Dipylon e di Villanova, e di uomini a piedi e a cavallo, e di cavalli. Infine sull'orlatura del vaso è una serie di piccoli uccelli in bronzo, motivo quest'ultimo che è una eredità del mondo pre-ellenico; basti ricordarci della cosiddetta coppa di Nestore degli ori di Micene.

(1) Vienna, Museo di Storia Naturale (Sezione Preistorica).

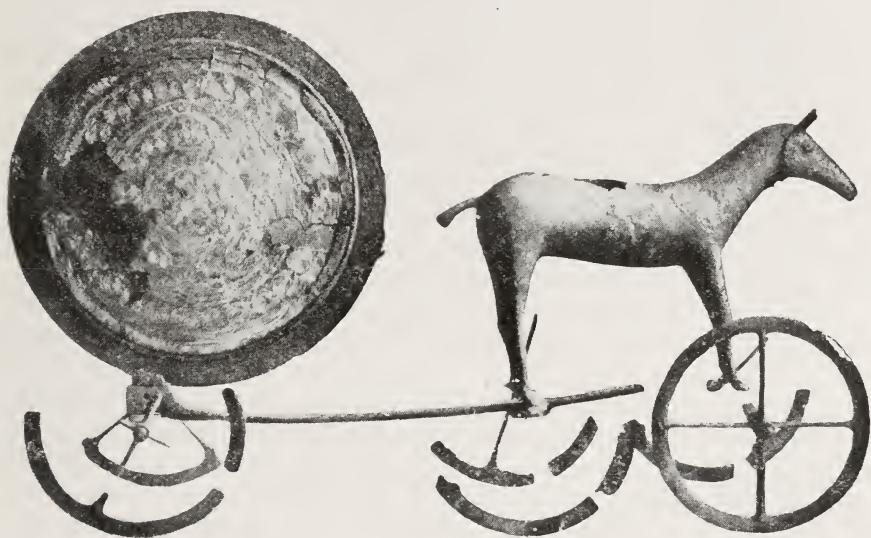
La civiltà scandinava del bronzo « spiralizzato »: il carro di Trundholm. — Caratteri pre-ellenici in questa fase orientalizzante non si scorgono solo in Etruria, ma anche altrove in remote regioni settentrionali, ove il raggio di luce vivificatore dell'Egeo arrivò tardivamente attraverso regioni ampie ed impervie. Chè in realtà a questa fase di arte, e

(da S. Müller)

Fig. 193. — Carro votivo da Trundholm.

non ad età anteriore, come in prevalenza è supposto, par giusto che si debba ascrivere quella fioritura di civiltà nota a noi dai rinvenimenti della Scandinavia meridionale, della regione danese, del Meclenburgo, della quale civiltà è peculiare una imponente congerie di bronzi (armi, oggetti di ornamento, sedie piegatili di forma classica, oggetti artistici) di mirabile lavorazione, con motivi ornamentali indubbiamente derivati dal mondo pre-ellenico.

Questa civiltà rappresenta invero il glorioso periodo di civiltà settentrionale detto del bronzo *spiralizzato*, periodo in cui niun oggetto vi è di specificatamente originario del mondo egeo, nulla vi è che possa essere considerato come continuazione diretta, contemporanea di una forma cretese-micenea, ma in cui tutto denota una derivazione, pur mediata e tarda, dallo stesso bacino dell'Egeo. Di popolo in popolo, col lento trascorrere dei secoli il repertorio decorativo, già illustre delle popolazioni cretesi ed achee, modificandosi nel lungo e faticoso viaggio, giunge alle sponde del gelido Baltico ed ivi, presso industri ed alacri genti viene questo patrimonio di arte assimilato,

rielaborato, trasformato, sì da originare una vera rinascenza artistica scandinava.

Fra i documenti di questa arte eccelle una immagine religiosa, proveniente da Trundholm, nel nord dell'isola di Seeland (1) (fig. 193): è essa in bronzo ed in oro e rappresenta un carro a sei ruote; sulle quattro ruote anteriori è effigiato a tutto tondo in uno stile che rammenta quello delle figure equine del Dipylon, un cavallo; mentre sull'asse delle ruote posteriori poggia un disco rivestito, su di un lato, da una sottile laminetta aurea, in cui le zone concentriche hanno la peculiare decorazione spiraleggiante, condotta con sicurezza perfetta ed espressa con gusto squisito. È in questo monumento una immagine interessantissima del culto del Sole che, come presso i Greci, è simboleggiato da un carro, che ogni giorno percorre sul cielo l'usato cammino da oriente ad occidente. Ma qui, in luogo della rappresentazione umana del dio, che guida i cavalli al di sopra delle terre e dei mari, è la rappresentazione simbolica dell'astro lucentissimo e fiammeggiante, datore di vita; è un vero disco aureo, che nella sua forma e nel suo splendore ricorda la vivissima vampa solare.

Il periodo del bronzo *spiralizzato* abbraccia un lungo spazio di tempo e, attraverso varî stadî di evoluzione, perviene sino al sec. IV a. C., conservando sempre l'elemento decorativo della spirale in varie e complesse composizioni.

Fase terza o jonico-attica (550-480).

Templi di ordine jonico. — Tre santuari insigni di ordine jonico sorgono nella seconda metà del secolo VI: l'Artemision di Efeso, il Didymaion o tempio di Apollo Filesio presso Mileto, lo Heraion di Samo; forse il principio dei lavori dei due primi edifizi risale ad età anteriore. Questi tre templi non sono altro che il rifacimento completo di vetusti santuari, che già esistevano in queste sacre località, a cui affluivano i devoti ed intorno ai quali e dentro ai quali si accumulavano doni votivi. L'opera di costruzione di questi templi colossali dovette comprendere decenni e decenni; questo costituisce un tratto di somiglianza con ciò che avvenne nei comuni italiani, che impiegarono il tempo di alcune generazioni per innalzare, talora nemmeno senza condurre a totale compimento, colossali chiese in onore dei singoli santi protettori.

(1) Copenhagen, Museo Nazionale.

Questi tre templi jonici erano assai più grandiosi dei contemporanei o precedenti pure di ordine jonico; manifestamente per questa colossalità di proporzioni dovette influire l'Egitto coi suoi enormi santuari. L'Artemision fu innalzato al posto di due templi assai minori, in un luogo, ove, per la natura paludosa del suolo si dovettero vincere difficoltà assai gravi, con il collocare prima di tutto delle fondamenta assai profonde e col trasportare colossali blocchi marmorei. E così, se l'inizio della costruzione per ciò che concerne le fondamenta ed il *krepidoma* o la base si può ascrivere alla prima metà del secolo VI, la parte superiore, visibile del tempio, spetta alla seconda metà dello stesso secolo. Architetti furono il cretese Chersifrone ed il figlio Metagene e si seguirono i consigli del samio Teodoro; i resti di una iscrizione graffita su di una base di colonna (1) ci confermano la notizia di Erodoto (I, 92) secondo cui Creso, re di Lidia (prima adunque del 546) contribuì all'innalzamento di queste colonne. Il tempio era circondato da un portico, ed in ciò dovette influire l'esempio del tempio dorico perittero, se non che il portico era qui doppio e perciò l'edifizio era dittero, in modo più conforme alla natura snella, slanciata delle colonne joniche piuttosto distanti l'una dall'altra. Il tempio era esastilo con 20 colonne per ciascun lato maggiore. Gli intercolunni delle fronti non erano eguali, nel mezzo era l'intercolunnio maggiore e le colonne si restringevano man mano agli angoli.

(da Murray)

Fig. 194. — Ricostruzione di una *columna caelata* del più antico Artemision di Efeso.

Il fusto della colonna (2) (fig. 194) si erige su di una ben profilata base a due gole e con grosso cuscino; nella parte inferiore del fusto vi è tutt'attorno un grande rilievo figurato (*columna caelata*), residuo del rivestimento in lastra metallica, proprio di monumenti orientali, ed è questo un carattere che si riscontra in 36 colonne del nuovo Artemision (eretto dopo il 356 a. C.). Al di sopra del rilievo, come cornice, vi è un giro di foglie a punta dirette verso il basso (*kyma* lesbico); le scanalature sono in numero di 40; il capitello si compone di un possente cerchio di ovuli su cui si stendono

(1) Londra, Museo Britannico.

(2) Esempi a Londra, Museo Britannico.

le volute ampie e pianeggianti, e, come passaggio tra volute e giro di ovuli sono espresse, come nella colonna delfica dei Nassii, delle palmette; vi è al di sopra uno stretto abaco con *kyma* lesbico.

Dell'antico Didimeo, che fu distrutto da Dario nel 494, scarsissimi residui sono stati ricuperati; si sa tuttavia che anch'esso, di colossali

(Ist. arch. germ.)

Fig. 195. — Veduta delle rovine dello Heraion di Samo.

proporzioni, era dittero. Lo Heraion di Samo ebbe una prima costruzione dovuta a Reco e a Teodoro di Samo; ma questo edifizio fu distrutto nella devastazione persiana dell'isola per opera del satrapo Otanes (circa il 517); al posto suo s'innalzò un vasto tempio (fig. 195) di ordine jonico e non dorico, come dice Vitruvio (VII, 1, 12), erroneamente scambiato da Erodoto (III, 60) e da Pausania (VII, 5, 4) col primitivo tempio di Reco e di Teodoro. L'edifizio assai ampio, misurando in larghezza m. 52,41 (= 100 cubiti egizî), è stato reso meglio noto dagli scavi recenti, che ne hanno fatto risaltare i caratteri eccezionali (fig. 196). La costruzione era in tufo locale, solo alcune colonne ed alcuni membri architettonici erano in marmo samio; nei lati lunghi vi era una doppia fila di colonne (24 per fila); triplice invece era la fila di colonne in ciascuno dei lati brevi, e mentre ad est otto sono le colonne di fronte, ad ovest aumentano esse al numero di nove. La grande cella era senza opisto-

domo, ricollegandosi adunque al tipo primitivo di *mègaron* ed era preceduta da un profondo pronao suddiviso in tre navate da due file di cinque colonne ciascuna. E poichè la cella è larga ben m. 23 e non vi è in essa traccia di colonnato interno, è necessario ammettere che essa cella fosse priva di tetto, e fosse cioè ipetrale come quella del Didimeo.

Fig. 196. — Pianta dello Heraion di Samo secondo Wiegand e Gerkans.

Il tempio di Asso. — Rimanendo in Asia Minore, merita speciale menzione il tempio di Asso, nella Troade, di fronte a Lesbo, l'unico tempio dorico in suolo asiatico, che studî recenti hanno attribuito agli ultimi anni del secolo VI (fig. 197). Costruito di rozza trachite è esso perittero, esastilo con tredici colonne per ciascun lato maggiore; misura m. 29,37 per m. 13,075. Anche qui, come a Samo, la cella per la mancanza dell'opistodomo ricorda il *mègaron* pre-ellenico, preceduto dalla *aithousa.* Si aggiunga che le colonne, le quali in modo accentuato si restringono verso l'alto, sono assai discoste tra di loro sì da rammentare le proporzioni degli edifizi in legno; le colonne dello *ptèroma* hanno 16 scanalature, quelle del pronao 18. Ma i rapporti dei varî membri dell'edifizio tra di loro denotano già un relativo progresso, sicchè si constata in questa curiosa costruzione una miscela di caratteri antichi e nuovi, dovuti forse all'ambiente provinciale della Troade.

La decorazione plastica era insolitamente ricca, perchè, oltre alle metope a rilievo, l'epistilio era adorno di un fregio continuo, ricordando in tal modo il tempietto pre-dorico di Priniàs. Tale accoppiamento di fregio e di metope è, sinora, unico; il fregio continuo o *zoophoros* diventa peculiare degli edifizi jonici, mentre riserbato ai muri della cella si osserverà in tre altri edifizi, ai muri esterni dell'*Hekatompedon* ricostruito dai Pisistratidi nell'acropoli di Atene e del Partenone pericleo, di ordine dorico, ai muri interni del tempio di Apollo Epicurio presso Figalia di ordine dorico esternamente, jonico internamente.

Le sculture decorative di Asso sono di piatto rilievo, di stile primitivo in ritardo e però anch'esse, come l'architettura dell'edifizio che adornavano, di carattere provinciale; nel fregio si hanno, in parte figure di animali, di belve e di mostri, giustificanti il nome di *zoophoros* o

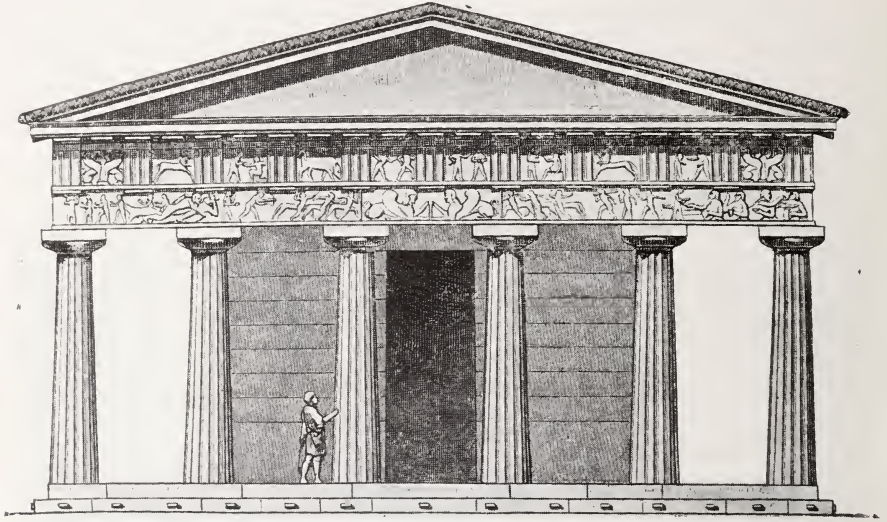



Fig. 197. — Ricostruzione del lato principale del tempio di Asso.

portatore di animali (1), in parte si hanno rappresentazioni mitiche, la centauromachia e la lotta di Eracle, col vecchio marino, e banchetti (2); infine negli scarsi residui di metope sono figure di centauri e di combattenti (3).

Tempio di Apollo a Delfi. — È tra il 538 ed il 515 che si eleva per opera degli Alcmeonidi, banditi da Atene dai Pisistratidi, il tempio di Apollo a Delfi nel luogo stesso ove il dio avrebbe ucciso il serpente Pitone, là sulla scoscesa balza meridionale del Parnasso interrotta da varî ripiani più o meno ristretti. Ma purtroppo più non conosciamo il tempio degli Alcmeonidi, in cui pensosi entrarono Pindaro ed Erodoto, a cui pensava Eschilo nel rappresentare il matricida Oreste rifugiantesi presso Apollo, ed i cui rilievi nelle metope menziona Euripide. Gli scavi francesi eseguiti a Delfi ci hanno reso noto il tempio nella ricostruzione

(1) Parigi, Museo del Louvre; Boston, Museo di Belle Arti (due Sfingi).

(2) Parigi, Museo del Louvre; Costantinopoli, Museo I. Ottomano (parte di centauromachia).

(3) Parigi, Museo del Louvre; Costantinopoli, Museo I. Ottomano.

del sec. IV, la quale ha, senza dubbio, mantenuto le forme del tempio precedente (v. fig. 97). L'edifizio di ordine dorico era perittero, esastilo con 15 colonne nei lati lunghi, poichè dietro il *naos* era un ambiente segreto, l'*adyton*, ove la Pizia esprimeva gli oracoli. È istruttiva la storia del culto in questo luogo quale ci è conservata da Pausania (X, 5, 5):

(Brogi)

Fig. 198. — Tempio di Cerere a Pesto.

ivi si sarebbero succeduti, prima del tempio degli Alcmeonidi, ben quattro edifizi, il primo in legno di alloro a forma di rozza capanna, il secondo fabbricato dalle api con cera e con le loro ali, il terzo era di bronzo, verosimilmente di legno rivestito di lamine di bronzo, il quarto, opera di Trofonio e di Agamede, in pietra, fu distrutto da un incendio. Nel quinto tempio infine, per merito degli Alcmeonidi, si ebbe una facciata marmorea. Istruttiva storia intessuta di leggende, la quale ci fa vedere il graduale passaggio dalla primitiva, rude costruzione di legno alla nobile costruzione marmorea.

Tempio di Cerere a Pesto. — Per avere una idea assai chiara di un edifizio di questa fase di arte bisogna dalla Grecia passare all'Italia e precisamente a Pesto che, nel secondo dei tre templi che possiede, ci offre un esempio preziosissimo d'arte architettonica dorica della seconda metà del sec. VI (fig. 198). Veramente alcune curiose particolarità che si osservano in questo edifizio, hanno indotto taluni a supporre che esso abbia subìto dei rimaneggiamenti in epoca romana, mentre da altri, e con maggior verosimiglianza, tali particolarità sono spiegate come anomalie d'influsso jonico. Il tempio, ascritto a Demeter (m. 31,52 × m. 13,14) è perittero, esastilo, con 13 colonne nei lati lunghi, con pronao e *naos*, senza opistodomo. I capitelli sono ancora di tipo acheo, cioè con la gola provvista di foglioline, ma le particolarità di questo edifizio sono le seguenti: un ornato a *kyma* eolico tra lo epistilio e il fregio a metope

e a triglifi, i quali ultimi, ora scomparsi, si avanzavano, formati da lastre indipendenti, tra le metope; la enorme sporgenza del cornicione del tetto con cassettoni nella parte inferiore sporgente; la curva dell'ultimo blocco angolare di questo cornicione sì da formare quasi una linea

(Brogi)

Fig. 199. — Capitello di Megara Iblea (m. 0,546).

orizzontale; il porticato interno dinanzi al pronao a due file di colonne; la esistenza di una base per queste colonne interne a forma di disco.

Capitello di Megara Iblea. — Più sotto sarà menzione di tre altri edifizi sacri di questa fase: del tesoro dei Cnidii o dei Sifnii di stile jonico, dello *Hekatompedon* ampliato dai Pisistratidi, del tempio di Afaia in Egina che è da collocare alla fine di questa fase di arte. Ma sarà ora opportuno chiudere questo breve cenno sulle forme architettoniche adducendo un capitello di pilastro di edifizio di Megara Iblea (1) (fig. 199). Sono due coppie di volute rientranti e tangenti al basso, in alto allontanate e sporgenti sotto un vero abaco: nei loro occhi sono

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico.

rosette di tipo jonico, dall'incontro delle volute in basso escono due palmette, l'una diretta verso l'alto, l'altra verso il basso e dai viticci uscenti dal contorno delle volute superiori si erge una terza palmetta. Tutto ciò costituisce una innegabile somiglianza con quello che si osserva nel capitello proto-corinzio di Figalia al di sopra delle due modeste corone di foglie di acanto. Vi sono già, in questo capitello di pilastro megarese della fine del secolo VI — Megara fu distrutta nel 483 — più che in germe alcuni elementi specifici dell'ordine architettonico corinzio, quale viene introdotto nell'arte greca solo nella seconda metà del secolo V. Basta invero ripetere sui quattro lati di un capitello le doppie volute per preparare il passaggio, coi quattro angoli dati dalle volute sporgenti, all'abaco rettangolare e si ottiene in tal modo la parte superiore del capitello corinzio.

Le « korai » dell' cropoli di Atene. — Per questa fase di arte è Atene che ci fornisce i più preziosi e numerosi esempi di opere plastiche. Delle 71 *korai* dell'acropoli ateniese (1), di queste figure di delicate giovani, offerte da devoti alla dea Athena ed affollanti lo spazio attorno al suo santuario, alcune risalgono alla fase precedente di arte; di esse invero si è presa in esame quella indossante il vestito attico. Ma la grandissima maggioranza di queste soavi figure appartiene alla seconda metà del secolo VI, alcune anzi discendono ai primi due decenni del secolo successivo, e per poco rimasero sulle loro basi, perchè ben presto abbattute dalla furia devastatrice dei Persiani.

Presso queste figure lo schema è sempre il medesimo, come presso altre di altri santuari contemporanei: la donna, effigiata stante, avanza leggermente una gamba, la sinistra, una mano solleva un lembo del vestito, l'altra porge una offerta, un fiore, un frutto, una corona od altro. E, di solito, la figura indossa un abito composto di un chitone con maniche, già di tipo jonico, che, sollevato, acquista attorno alle gambe l'aspetto di strettissima gonna; nel mezzo vi è una larga fascia, la *paryphè;* sul torso il chitone ha una ripresa e viene in tal modo a ricoprire esso torso con doppio spessore formando il cosiddetto *kolpos.* Per tale ragione e, forse, per una stiratura a ferro caldo, la stoffa attorno al petto e alla schiena è espressa con un panneggiamento diverso che attorno alle gambe. Al di sopra del chitone uno *himation* è per lo più disposto a tracolla, acconciamente pieghettato. La policromia in alcune di queste *korai*, tuttora assai vivace, dimostra che gli abiti delle giovani ed eleganti donne ateniesi, il cui costume arcaico ci è pertanto noto da queste *korai* dell'acropoli, era riccamente adorno di ricami assai pregevoli a varî colori, con ornati geometrici,

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

(Alinari)

Fig. 200. — « Kore » dell'acropoli di Atene (ric. Schrader).

per lo più meandri, ed anche con figure nella *paryphè*, nella orlatura del collo e nell'orlo dello *himation*, con stellette e rosette sparse qua e là.

La eleganza e la ricchezza del costume venivano accentuate dalla accurata e complicata acconciatura dei capelli, in cui, più evoluto, è pur sempre seguìto il vieto sistema delle lunghe trecce scendenti sul petto, dai diademi, dagli orecchini, dalle armille. Da tutto l'assieme e dai più minuti particolari di queste *korai* emana un senso di delicata raffinatezza, quale doveva esistere nella Atene dei Pisistratidi e degli anni anteriori e posteriori alla memoranda giornata di Maratona, in quella Atene, in cui si era riversata a fiotti vivificatori la corrente civilizzatrice jonica per fondersi con gli elementi locali attici in un aspetto di cultura essenzialmente ateniese.

Pur con la unicità del concetto e del motivo che lo esprime, pur con la comunanza del costume indossato dalle *korai*, queste palesano tutte una varietà mirabile di aspetti; non vi è uniformità, tutt'altro: ognuna delle *korai* si diversifica dalle sue leggiadre compagne. E si possono avvertire analogie tra alcune, le quali più fortemente divergono dalle altre; si possono infine costituire aggruppamenti, constatando l'evoluzione del tipo secondo le tendenze artistiche e secondo i tempi. All'arte jonica insulare, e presumibilmente della opulenta ed attiva isola di Chio, spetta una statua (fig. 200) della quale solo da poco si è potuto scoprire, tra i rottami del Museo dell'Acropoli, la parte inferiore del corpo. Specialmente notevole è il rendimento del viso in cui, più sviluppati, espressi con virtuosità si rintracciano i caratteri dell'*Apollo* di Tenea; magro ed ossuto è il volto animato dal sorriso, mentre assai obliqui sono gli occhi; in cima alla testa è il residuo del *menìskos* ossia dell'asta metallica che, finiente a punta, serviva a difendere la statua dalle sozzure degli uccelli.

(Alinari)

Fig. 201. — « Kore » dell'acropoli di Atene (m. 1,67).

In un'altra statua di donna (fig. 201), pur essa sorridente, lo *himation* è posto su ambedue le spalle e cade a pieghe lunghe e verticali sul davanti del corpo, mentre le gambe sono rinserrate nello stretto chitone con la *paryphè* che scende rigida a terra; qui troppo accentuata è la simmetria, troppo appariscente è la povertà delle pieghe. Una terza *kore* (fig. 202) è singolare per il suo aspetto del tutto realistico: proporzioni di donna bassa, tarchiata, espressione volgare e tutt'altro che intellettuale nel volto; rammenta essa la contadina del frammento (n. 70 ed. Bergk) di Saffo, che alza goffamente il vestito. In questa *kore*, preziosa testimonianza di una corrente di arte tendente ad un basso verismo, manca lo *himation*.

(Alinari)

Fig. 202. — « Kore » dell' acropoli di Atene (cm. 80,5).

(Alinari)

Fig. 203. — « Kore » firmata da Antenore (m. 2,35).

La « kore » di Antenore e la « kore » di Eutidico. — È preminente tra le altre *korai* quella di maggiori proporzioni (m. 2,35) (fig. 203) ed in cui si è conservata la base, menzionante il devoto che la dedicò, Nearco, un ceramista, e l'autore, Antenore, figlio di Eumare. Antenore è noto a noi dalla tradizione letteraria come autore di un gruppo di Armodio e di Aristogitone; Eumare è certo il pittore ateniese a cui Plinio (*N. H.*, XXXV, 55) attribuisce grandi meriti nel progresso dell'arte pittorica. La *kore* di Antenore è improntata ad una gravità solenne, che la colloca in disparte dalla maggioranza delle sue sorelle: il suo corpo è ampio e robusto, nel volto, purtroppo guasto, non appare più quel sorriso, prima ingenuo ed ora, in questa fase, diventato lezioso; certo

l'effetto di serietà che emana adesso dal volto della *kore* doveva essere attenuato dal luccichio dello smalto, che era incastrato nelle orbite oculari; ma tuttavia è innegabile qui nel rendimento del volto la presenza di una nuova corrente di arte. È verosimilmente un influsso dell'arte peloponnesiaco-argiva, che viene ad innestarsi nel tronco della arte jonico-attica. Negli ultimi tempi di questa fase va sempre più prevalendo questo novello indirizzo: non più volti sorridenti, ma volti severamente composti. Pare quasi che in questo mutamento di espressione del volto si rispecchi il mutamento che subisce Atene: la frivola Atene dei Pisistratidi diventa l'Atene salda e fiera della lotta contro l'invasore persiano.

(Alinari)

Fig. 204 *a*. — Parte superiore della « kore » di Eutidico.

Questo carattere ci appare principalmente in una *kore*, che è una delle meno antiche (fig. 204). Di essa manca la parte mediana; nella base è il nome del dedicante, Eutidico. Il viso è largo e rotondo, con guancie piene, con mento quadrato; gli angoli della bocca non più sono rialzati, anzi il suo taglio è del tutto diritto ed il labbro superiore è un po' sporgente; gli occhi pure non sono obliqui, ma in linea orizzontale, il naso è di fermo disegno; come cornice vi è una chioma abbondante, ma più semplicemente disposta che nelle altre *korai*. Tutto spira un sentimento di grazia calma e serena, non senza un leggero accento di melanconia,

(Alinari)

Fig. 204 *b*. — Parte inferiore e base della « kore » di Eutidico.

che ben si addice alla figura di una pia adorante: siamo già lungi dalla delicata e ricercata leziosaggine convenzionale delle precedenti figure jonico-attiche.

Le statue maschili dell'acropoli di Atene. — In confronto delle statue femminili, quelle maschili dell'acropoli ateniese (1) sono in numero

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

molto minore; e ciò è naturale, data la essenza femminile della divinità onorata sull'acropoli. Sono esse ancor meno conservate; ed in realtà su di esse in special modo dovette infuriare la rabbia dei Persiani. Per compenso la tipologia è più svariata: figure stanti, nude e vestite, figure equestri (le quali sono state le più maltrattate), statuette infine di scribi (doni votivi dei tesorieri del culto di Atene), le quali ultime costituiscono per il loro schema una novella prova del forte influsso del lontano Egitto.

Un bronzetto dell'acropoli di Atene. — Un bronzetto dell'acropoli (1) (fig. 205) ci offre il tipo dei *kouroi* dell'età trascorsa e che seguita ad essere coltivato pure in questa fase di arte: lo schema è sempre il medesimo, ma le braccia ripiegate si sono completamente liberate dal corpo e la chioma, in modo più conforme agli usi atletici, non si diffonde prolissa sulla nuca e sulle spalle, ma è tutta raccolta attorno alla calotta cranica. La bocca è leggermente sorridente, ma in essa si percepisce quasi una smorfia nella chiusura delle labbra e nella sporgenza del labbro inferiore; già modellato è l'ampio torso con le sue varie suddivisioni; le spalle sono ancora un po' cadenti come nell'*Apollo* di Tenea.

La testa dell'efebo biondo. — Alla fine di questa fase si può collocare un gioiello di scultura marmorea, la cosiddetta testa dell'efebo biondo (2) (fig. 206), miracolosamente intatta e fresca e con tracce di policromia; ma purtroppo del corpo, a cui essa testa apparteneva, nulla si è potuto ricuperare. Certo il monumento votivo, di cui faceva parte questo capo dovette essere baciato dall'abbagliante luce dell'acropoli solo per spazio brevissimo di tempo; la sua esecuzione deve appunto cadere negli anni ultimi del decennio tra Maratona e Salamina. Si è osservato che questo efebo biondo pare fratello della *kore* di Eutidico; è una innegabile fratellanza, ma l'efebo deve essere considerato ancor posteriore. In esso appaiono assai chiari i già mutati spiriti della plastica in Atene, anche nell'acconciatura della chioma, la quale è raccolta in due grosse trecce che, circondato il cranio, sono ricondotte sul davanti del capo e vengono ad essere nascoste da sottilissime, ondulate ciocche finienti a spirale sulla fronte. È l'acconciatura in voga, come appare da monumenti plastici e ceramici, all'epoca delle guerre persiane, e forse in essa dobbiamo vedere il *krobylos* di cui parla Tucidide (I, 6). Vi è contrasto tra i leggeri, numerosi solchi dei capelli e la liscia superficie del volto, giovanilmente fresco e forte. Bassissima è la fronte per la folta frangia dei capelli, gli occhi sono grandi e ben tagliati, e più non hanno quella esagerata sporgenza dei volti più arcaici; mancano agli zigomi l'acutezza e l'altezza primitive, rotondo è il mento, la bocca infine nulla più

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Atene, Museo dell'Acropoli.

esprime dell'antico sorriso; anzi vi è, ancor più accentuata che nella *kore* di Eutidico, quella severità che infonde nella testa una espressione sognatrice e nobile di mestizia, col labbro inferiore un po' sporgente. Quale distacco dall'arte attica dei tempi del *moschophoros!* Comincia ora a palpitare una vera vita nel marmo e non solo le forme esterne, ma l'intimo sentimento trovano la loro espressione, non più convenzionale, ma idealmente naturale. Spuntano già all'orizzonte i segni precursori dell'arte di Fidia.

(Alinari)

Fig. 205. — Bronzetto dell'acropoli di Atene (cm. 27).

Lo Hekatompedon. — Oltre alle sculture di carattere votivo, per l'acropoli di Atene anteriore alle guerre persiane, si deve accennare alla plastica di carattere essenzialmente decorativo di sacri edifizi. Lo *Hekatompedon*, il tempio modesto in *poros*, di cui si è fatta menzione nella fase di arte precedente e che era come una specie di grande tesoro o di edifizio atto a conservare gli ex-voti accanto al tempio vetustissimo della *poliàs*, aveva subìto un ampliamento vistoso verso la fine della tirannia dei Pisistratidi; esso era stato trasformato in tempio perittero, esastilo con 12 colonne nei lati lunghi (fig. 207). Nelle colonne e nella trabeazione si era mantenuto il rozzo materiale tufaceo; ma blocchi di nobile marmo pario furono scalpellati per le metope, pei cornicioni, per le *sime* policrome, per le statue frontonali e, probabilmente, per un fregio continuo attorno alla cella, elemento jonico in un edifizio dorico. In un frontone era rappresentata la lotta degli dei contro i giganti e, siccome la divinità onorata nel tempio era Athena, così questa figura di dea primeggiava nel mezzo del frontone

(Alinari)

Fig. 206. — Testa di efebo dell'acropoli di Atene.

vittoriosa di un gigante caduto a terra. È questo il contenuto del bel gruppo che noi possediamo in abbastanza buone condizioni (1) (fig. 208), gruppo pieno di slancio e di grandiosità e nel tempo stesso di esecuzione larga e di effetto, sicchè può essere considerato per questi suoi caratteri come monumento lontanamente precursore dei gruppi di lotta sul

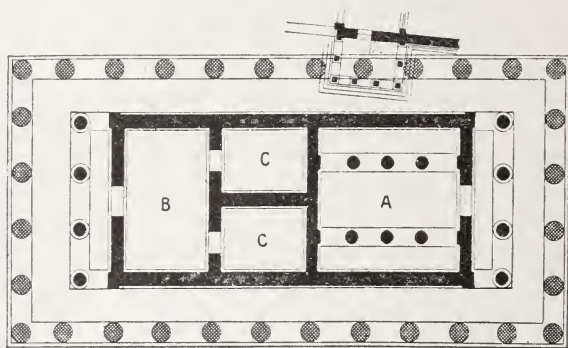



Fig. 207. — Pianta dello « Hekatompedon » secondo Dörpfeld.

frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia. Athena è qui una robusta virago che, per nulla impacciata dall'ampio chitone jonico, con forte movimento a destra è trionfante sul caduto avversario.

Bronzetto di Athena dall'acropoli ateniese. — In un luogo così intensamente consacrato ad Athena come l'acropoli ateniese, dovevano essere frequenti le rappresentazioni della dea, sia in simulacri, oggetti di culto, sia in statuette votive, sia in scene di rilievi e di dipinti, pure votivi. Se i simulacri del culto sono andati perduti, ci sono, per fortuna, rimasti gli ex-voti, statue marmoree, ma specialmente o bronzetti, o terrecotte, o rilievi, che ci possono illuminare sulla multiforme tipologia della dea nel periodo precursore di Salamina. Scegliamo da questo patrimonio una piccola figura (2) (fig. 209) costituita da due sottili lamine di bronzo dorato, lavorate in modo che due possono essere i punti di vista per osservarla; sicchè si ha l'impressione di un rilievo; tuttavia è più nota di questa figurina nelle riproduzioni quella parte che rappresenta la dea verso destra. La dea guerriera, alta e snella, esprime un concetto che vedremo poi pienamente esplicato in una magnifica creazione plastica della fase fidiaca. Non vi è minaccia, non vi è desiderio ardente di combattere; nel suo sacro recinto, in mezzo al suo popolo di Atene, la dea si dimostra benigna, poichè essa, conservando la egida orrenda,

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.
(2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

si è tolto l'elmo che doveva sostenere con la mano sinistra, mentre nella destra era obliquamente disposta la lancia con la punta rovesciata.

Un tetradramma ateniese. — E la testa di Athena appare invariabilmente nella monetazione attica, su uno dei lati con caratteri

(Alinari)

Fig. 208. — Gruppo di Athena e di un Gigante dello « Hekatompedon » (m. 2,12).

arcaici che si mantengono tali attraverso tutto il secolo V. Valga come esempio (fig. 210) un tetradramma o moneta eguale a quattro dramme (circa quattro lire): da un lato è la testa della dea con l'elmo attico adorno di foglie di ulivo; dall'altro è l'animale sacro alla dea, la civetta, con la fogliolina di ulivo e la mezzaluna, alludente alla notte di vigilia che precedeva il giorno culminante delle feste panatenaiche.

Il frammento di stele del discoforo. — Ci resta far cenno, sia pur fugace, della espressione dell'arte attica in un altro ramo della plastica, cioè nel rilievo. Due opere ci possono soddisfare a tal uopo e cioè due stele funerarie dei primi anni di questa fase artistica. Un frammento di stele trovato presso il Dipylon (1) (fig. 211) ci presenta solo una parte della

(1) Atene. Museo Nazionale Archeologico.

(Alinari)

Fig. 209. — Laminetta bronzea rappresentante la dea Athena (cm. 36).

immagine del defunto, per fortuna la parte più nobile, la testa. È un giovine portatore di disco ed il marcato profilo del volto spicca sul tondo strumento che la mano sinistra sostiene sulla spalla, sì da produrre l'effetto di un grande medaglione. Ingenua inabilità, in non piccola misura, è in questo viso, ed alludo in special modo ai capelli riuniti in treccia pesante sulla nuca; ma i tratti sono forti e condotti con sicurezza di scalpello e la linea del naso dà una impronta peculiare al volto ed appare infine il solito desiderio dell'artefice di animare esso volto mediante il solito sorriso, che qui di profilo assume nelle labbra chiuse una espressione beffarda.

La stele di Aristione. — Vi è maggiore progresso, ma forza e sincerità minori di arte nella stele di Velanidezza (1) (fig. 212), opera firmata da Aristocle e rappresentante il guerriero Aristione. Il quale è esibito come una delle solite statue apollinee o di *kouroi*, vista di profilo; ma indossa egli le armi ed ha i baffi e la barba: lo schema ha dunque la stessa rigidezza delle statue suddette, temperata tuttavia dal movimento del braccio sinistro alzato, per la lancia a cui la figura si appoggia. Nel freddo volto del guerriero, oltre che il rendimento dell'occhio tuttora di pieno prospetto, si nota la differente espressione dei capelli a rade incisioni e dei peli della barba a linee spezzate e frequentissime. Sul capo Aristione ha una specie di berretto che serviva ad attutire l'attrito dell'elmo metal-

Fig. 210. — Tetradramma arcaico di Atene.

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

lico; ricchi particolari a colori nella corazza ben dimostrano come le corazze dei ricchi opliti fossero in realtà, come gli elmi e gli scudi, lavorate in modo insigne con la tecnica all'agemina, cioè con l'accoppiamento e l'incastro di

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 211. — Frammento di stele con rappresentazione di un portatore di disco (alt. m. 0,34).

altri metalli, che venivano a costituire la decorazione, sia geometrica, sia fitomorfa, sia anche desunta dal mondo animale.

Atene adunque, come si è visto in questa rapida, incompleta rassegna, tiene il primato tra gli altri centri ellenici per la quantità e la qualità delle opere a noi pervenute, che ci forniscono la conoscenza della plastica di questa fase. Ciò è dovuto non tanto alla fortuna dei rinvenimenti, ma anche alla reale importanza, che essa città raggiunse nei varî campi della cultura da Pisistrato in poi e che culminò nel secolo seguente sotto un personaggio che a Pisistrato per tanti aspetti si ricollega, ma che di lui è ben maggiore, cioè sotto Pericle. Ma sarà opportuno osservare altre documentazioni di arte plastica di altre parti della Grecia.

(Alinari)

Fig. 212. — Stele funeraria di Aristione (m. 2,40).

Il tesoro delfico forse di Sifno. — All'ambiente jonico appartengono due monumenti insigni: il tesoro in Delfi già attribuito a Cnido ed ora, in prevalenza, a Sifno ed il monumento funebre delle Arpie di Xanthos (Licia). Il tesoro delfico (1) (v. fig. 137) era una graziosa costruzione jonica prostila con vestibolo ad *antae;* in esso, invece di due colonne, sono due aggraziate figure di *korai* che fanno l'ufficio delle cosiddette cariatidi; presentano esse il tipo femminile con chitone

(1) Delfi, Museo.

jonico ed *himation* esemplificato a noi dalla maggioranza delle *korai* dell'acropoli ateniese. È del tutto incerto, anzi è improbabile se un rilievo triangolare, con la rappresentazione della lotta di Eracle e di Apollo pel tripode delfico, appartenga a questa leggiadra costruzione, mentre pare assodato che il fregio, il zooforo circondante il

(Alinari)

Fig. 213. — Rilievo del tesoro delfico dei Sifnii: accolta di divinità (alt. cm. 64).

tempietto al di sopra dell'epistilio, tra un'orlatura a *kyma* lesbico e a giro di perle ed un'altra orlatura a *kyma* jonico e a giro di perle, comprendesse i seguenti temi, che in gran parte ci sono pervenuti: una riunione di divinità ed un combattimento del ciclo troiano attorno ad un cadavere nel lato est, forse una processione religiosa ed il ratto delle Leucippidi nel lato sud, l'arrivo delle divinità nella pianura troiana come è nella *Iliade* (canto XX, v. 32 e segg.) nel lato ovest, la gigantomachia nel lato nord.

Nell'accolta delle divinità (fig. 213) si possiede una scena di singolare importanza; questo tema invero, largamente trattato nella ceramica attica raggiunge la espressione sua più alta nel fregio orientale del Partenone. E parecchio della spiritualità che si esplica così divinamente nel tempio fidiaco, è già, con forme di arte tuttora ingenuamente arcaiche, nel tesoro delfico. In una delle due lastre attinenti a questa rappresentazione è un animato colloquio tra tre divinità, Afrodite, Artemide ed Apollo, il quale ultimo si volge verso le due dee. Certo è che l'azione, che avviene sotto i loro occhi, cioè il combattimento, interessa assai queste divinità favorevoli ai Troiani; Ares, che sta di dietro,

(Alinari)

Fig. 214. — Rilievo con scena di « Gigantomachia » del tesoro delfico di Sifno.

non partecipa a questo scambio di parole; è quasi negletto, ed in tal modo il turbolento iddio pure qui, come nel poema omerico, palesa scarsa, subordinata importanza. Dinnanzi è la imparziale figura del sommo Zeus.

Accanto alla agitazione psichica di questa assemblea di divinità, risalta il movimento focoso di altre scene; contrasto ovvio nelle complesse composizioni figurate dell'arte ellenica. Si osservi il tumulto della *Gigantomachia* del lato nord (fig. 214). In una parte di questa composizione, contro i giganti, rappresentati come opliti, combattono Eracle, forte figura vestita della pelle leonina, Cibele su carro tratto da due leoni, Apollo ed Artemide, i due fratelli che, di pari passo, sono intenti a scagliare freccie.

(dis. G. Scharf)

Fig. 215. — Il monumento licio delle « Arpie » (m. 5,17)

Il monumento delle « Arpie ». — I rilievi del monumento delle *Arpie* (1) (fig. 215) erano disposti come fregio continuo nella parte superiore di una costruzione, a forma di parallelepipedo o di pilastro quadrangolare sormontato da un tetto piatto, tipo questo di sepoltura proprio della Licia. Il contenuto di questi rilievi è appunto di carattere funerario: scene di offerte a personaggi defunti, eroicizzati, per parte di viventi; dèmoni della

(1) Londra, Museo Britannico.

morte, le Arpie, che hanno dato il nome al monumento o, meglio, le Sirene che nelle loro braccia trasportano via minuscole figure simboleg-

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 216. — Rilievo del lato nord del monumento delle Arpie (m. 2,28).

gianti le anime. Valgano come esempio i rilievi del lato settentrionale e del lato occidentale; nel primo (fig. 216) un giovane guerriero offre l'elmo e

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 217. — Rilievo del lato ovest del monumento delle Arpie (m. 2.47).

lo scudo al defunto seduto su sgabello, sotto il quale è una bestia, forse un orsacchiotto; le figure sono tozze e pesanti e quella del defunto richiama la statua citata dei Branchidi a Mileto. Il rapimento di anime per opera di Sirene è ai lati. Nell'altro rilievo (fig. 217) è la porta d'ingresso all'interno del sepolcro; al di sopra è il gruppo di una mucca che allatta

il vitellino, gruppo di origine pre-ellenica e che è ripreso dall'arte jonica; agli angoli sono due defunte solennemente atteggiate su troni e alla defunta di destra si avvicinano tre donne con le offerte. La grazia e la eleganza di queste figure femminili in scena di cerimonia ci fanno ram-

(Alinari)

Fig. 218. — Stele arcaica Albani-Torlonia.

mentare le *korai* dell'acropoli e precisamente quelle leziose di stile jonico, mentre pel contenuto funerario e per la espressione dei tipi femminili si avvicina assai a questo rilievo di Xanthos una stele funebre, venuta alla luce probabilmente a Roma, ove dovette essere trasportata nell'antichità, ma certo pertinente all'arte jonica (1).

La stele Albani. — Ma in quest'ultimo rilievo (fig. 218) la scena è improntata non già di cerimoniosa solennità, sibbene di un carattere di affettuosità famigliare, di quella affettuosità serena nella mestizia, che vedremo completamente sbocciata nelle numerose stele attiche del

(1) Roma, Villa Albani-Torlonia.

secolo IV. Dinnanzi alla mamma defunta una affezionata parente o una fida serva accompagna i figliuoletti orfani, due fanciulle ed un bimbetto, che la madre, pur rigidamente atteggiata nello schema arcaico di donna seduta, accoglie con amore sul grembo; il bimbo intanto allunga

(Ist. arch. germ.)

Fig. 219. — Veduta del tempio di Afaia in Egina.

le manine al viso materno! Vedremo questo gesto ancora in un'opera plastica del secolo IV.

Il tempio di Afaia in Egina. — Nel decennio tra Maratona e Salamina fu elevato un grandioso tempio dorico su una delle cime che s'innalzano nell'angolo nord-est dell'isola di Egina. Il tempio di calcare poroso, (fig. 219) ricoperto di candido stucco, lungo m. 31 circa e largo circa m. 15,50, era esastilo, con 12 colonne per ciascun lato maggiore, con pronao, *naos*, opistodomo; il *naos* era diviso in tre navate. Le sue imponenti rovine sorgono al posto di un minore tempio dell'inizio del sec. VI, bruciato verosimilmente dopo Maratona dai Persiani, che allora incrociavano col loro naviglio nelle acque tra l'Attica ed Egina. Il tempio fu reso noto per la prima volta nel 1811, quando le sculture dei frontoni di purissimo marmo pario furono rinvenute da due architetti, l'inglese Cockerell ed il tedesco Haller von Hallerstein. Ma solo negli scavi più recenti bavaresi del 1901 e degli anni successivi fu potuto

assodare che la divinità, in cui onore era stato eretto il tempio, è Afaia, identificabile con Britomartis, la grande dea di Creta, e paragonabile nella essenza sua alla dea Artemide.

Nei due frontoni (1) (fig. 220 e 221) analogo è il soggetto, e questo costituisce un tratto di inferiorità in confronto a quanto vedremo espresso nei frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia e del Partenone delle due successive fasi di arte. Tanto nel frontone occidentale, quanto nell'orientale la dea Athena campeggia nel mezzo dei combattenti; dieci sono essi nel frontone orientale, dodici nell'altro frontone. Manifestamente in queste sculture frontonali sono allusioni alla lotta tra Greci e Troiani; ma l'unico personaggio specificato dai suoi attributi è l'Eracle, in ginocchio ed arciere, del lato destro del frontone orientale, in cui pertanto si deve riconoscere la rappresentazione della impresa di Eracle con l'egineta Telamone contro la Troia del re Laomedonte. Alla posteriore impresa contro la Troia del re Priamo allude in conseguenza l'altro frontone.

Con rigorosa, severa simmetria sono distribuite le figure nei frontoni. Nell'orientale sono i due caduti ed i due arcieri negli angoli, poi, forse, sì da un lato che dall'altro un guerriero trafitto da un avversario e soccorso dal suo scudiero; nel mezzo è Athena che stende con la sinistra la egida. Nell'occidentale si avrebbero quattro gruppi con Athena in rigida attitudine nel mezzo: i due gruppi del lato destro riproducono pel contenuto quelli del lato sinistro: all'angolo un caduto che sta per essere finito da un avversario, e per di più è un arciero inginocchiato rivolto verso l'angolo; nel gruppo verso il centro è una lotta tra due combattenti sopra un terzo caduto.

Una ricca policromia, data per maggior parte dal rosso e dall'azzurro, ricopriva le vesti e le armi delle figure; alcuni particolari e le armi di offesa erano costituite dal metallo, bronzo e piombo; senza colore erano lasciati i nudi, ricoperti tuttavia di una calda patina, e la forte policromia e questa patina delle statue egregiamente si accordava con tutte le parti architettoniche o stuccate o colorate del tempio. I due frontoni debbono essere considerati contemporanei l'uno dell'altro; eppure esistono differenze. Lo stereotipato sorriso arcaico, che dagli archeologi della prima metà del secolo XIX era chiamato sorriso *eginetico*, è conservato nel frontone occidentale, nell'orientale è già scomparso; su quello il trattamento del nudo è secco, magro, duri e stentati sono i movimenti; in questo vi è maggior vivacità e pienezza nel nudo e le vene si gonfiano, mentre i motivi hanno molto maggior pieghevolezza ed energia.

---

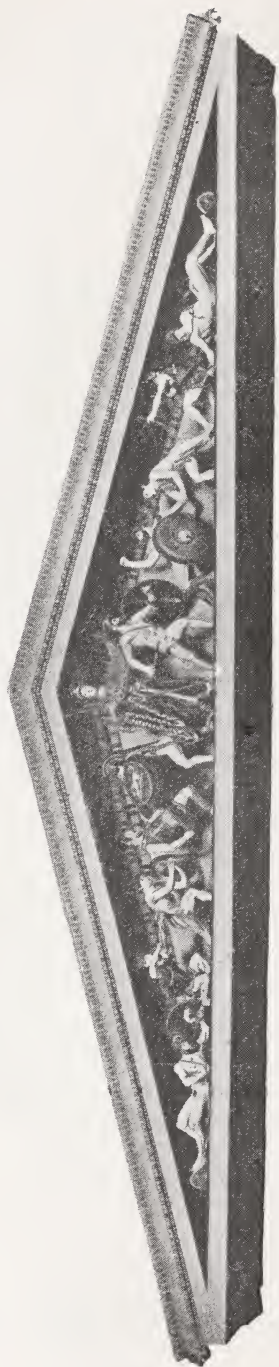
(1) Monaco, Glittoteca. Alcune teste e frammenti sono in Atene, Museo Nazionale Archeologico.

da Furtwängler)

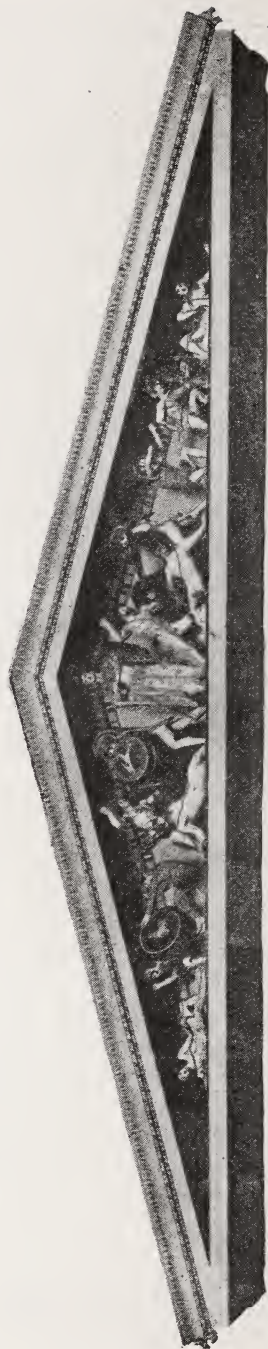
Fig. 220. — Il frontone orientale del tempio di Afaia in Egina (ric. Furtwängler).

(da Furtwängler)

Fig. 221. — Il frontone occidentale del tempio di Afaia in Egina (ric. Furtwängler).

Si confrontino i due combattenti feriti a morte; quello dell'angolo destro del frontone occidentale (1) (fig. 222), quello dell'angolo sinistro dell'altro frontone (2) (fig. 223). Nella prima figura il contorcimento

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 222. — « Guerriero caduto » del frontone ovest del tempio di Egina (m. 1,59).

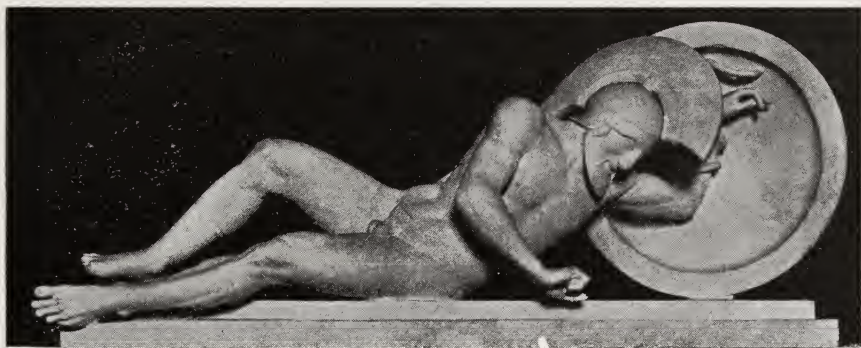
del corpo è del tutto forzato con le gambe accavallate l'una sull'altra, ed il sorriso che esprimono le labbra ci appare così falso in una situazione

(fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 223. — « Guerriero caduto » del frontone est del tempio di Egina (da calco, m. 1,845).

di tanto dolore fisico. Invece nel secondo guerriero barbuto, il corpo costituisce una linea ben condotta ed ondulata, tutta di getto, consona col momento dell'azione rappresentata, col dolore provocato dalla ferita sotto la mammell destra. La sofferenza indicibile è dipinta nel viso dalle labbra

---

(1) Monaco, Glittoteca.

(2) Monaco, Glittoteca; ma la parte inferiore della gamba destra in Atene, Museo Nazionale Archeologico.

contratte ed apparisce persino dalla tensione della gamba sinistra, dalle dita del piede sì spasmodicamente distese. È vero che quattro di queste dita sono di restauro, ma il restauro è qui ottimamente condotto. Risalta il trattamento convenzionale della barba e dei baffi; è il medesimo accento di arte che hanno le figure di guerrieri feriti o morenti negli ultimi prodotti di stile severo di ceramica attica.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 224. — « Eracle saettante » del frontone est del tempio di Egina (m. 0,79).

Ci indugeremo un po' nella visione di un'altra figura, dello *Eracle* della ala destra del frontone orientale (1) (fig. 224). L'eroe, che ha sul capo un casco la cui parte anteriore rappresenta un muso leonino, si è inginocchiato sulla gamba destra per far scoccare la freccia dall'arco. È una figura piena di energia guerriera e tale ferma energia appare, e specialmente, dal volto con le labbra chiuse, nettamente tagliate e sporgenti, coi piccoli occhi a fior di testa, fissi al bersaglio.

Manifestamente i marmi di Egina costituiscono la documentazione più certa e più preziosa di quella scuola di scultura fiorita nell'isola nel secolo VI e nei primi anni del secolo V: erano questi scultori egineti essenzialmente dei bronzisti; tra i maggiori sono da annoverare Callone, Glaucia ed Onata. Nei guerrieri variamente atteggiati dei frontoni del tempio di Afaia siamo indotti a riconoscere il tipo della figura maschile, proprio dei suddetti artisti, ed invero tutte le figure dei frontoni si riducono ad un unico tipo: larghezza di spalle, prominenza di petto, depressione del ventre; le proporzioni generali ci dànno un corpo asciutto, non grande, pieno di agilità e di vigore; ben si vede che, pur nella varietà e nell'ardire dei motivi, che erano come una esigenza della rappresentazione, si riduce esso tipo ad un canone, ad una formula. Pei motivi

(1) Monaco, Glittoteca.

medesimi queste statue si ricollegano egregiamente coi vasi dipinti attici, ma anche con altre serie di monumenti: credo opportuno menzionare qui due gemme, ove si ammirano quelle espressioni ardite del corpo in movimento che si osservano nei marmi di Egina.

La gemma di Epimene ed una gemma ateniese. — Un *calcedonio* (1) (fig. 225), insignito della firma di Epimene, ci esibisce il gruppo di un giovine che stringe con ambo le mani per le redini un cavallo che s'inalbera; se il cavallo ha forme troppo allungate, se nel giovine l'occhio è rappresentato di fronte e la chioma cade a ricci ben regolari attorno al capo, è veramente degno di ammirazione il modo col quale è stato eseguito il movimento dell'efebo col volto di profilo, col dorso di mezzo prospetto, con la gamba sinistra di profilo, e con la destra veduta del tutto per di dietro; le zampe poi e il muso del cavallo esprimono in modo assai encomiabile la focosità dell'inalberato animale. In un'altra gemma ateniese (2) (fig. 226) è rappresentato un *giovine atleta;* egli si curva — ed il torso muscoloso è reso accuratamente nella forte piegatura — per detergersi le gambe mediante uno strigile. L'arditezza di concepimento e di esecuzione delle due figure efebiche esibite in queste gemme è magnifica promessa di quanto l'arte, tra poco, libera dalle pastoie dell'arcaismo, saprà raggiungere nella ideale riproduzione del corpo umano.

(da Furtwängler)

Fig. 225. — Gemma di Epimene.

(da Furtwängler)

Fig. 226. — Gemma con figura di « atleta ».

La stele di Orcomeno. — All'ambiente beotico appartengono due opere plastiche degne di menzione: una stele funebre ed una statua bronzea; ma per la stele funebre si tratta di opera di artista insulare, e nella statua si hanno i contrassegni dell'arte eginetica. Nella *stele* di Orcomeno (3) (fig. 227) è trattato un tema che si riscontra in altre due stele, una di provenienza ignota (4), l'altra di Apollonia (5): è il defunto, uomo di età matura, in azione del tutto intima, casalinga, poichè, avvolto nello *himation* e poggiato ad un bastone, porge una cavalletta come pasto

(1) Boston, Museo di Belle Arti; già Coll. Tyszkiewicz.
(2) Oxford, Museo Ashmolean.
(3) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(4) Napoli, Museo Nazionale; già a Velletri, Coll. Borgia.
(5) Sofia, Museo Nazionale.

al suo fido cane. È dunque un grazioso quadretto di genere su di un monumento funerario; il rilievo è assai piatto, sicchè le figure dell'uomo e del cane sembrano schiacciate e mal riuscita è la espressione così della spalla destra col braccio relativo, come delle gambe e specialmente del piede sinistro nell'uomo, del piegamento del capo presso il cane; ma vi è naturalezza piena di garbo. Ed è un Nassio che si professa autore della stele, un certo Alxenore.

(Alinari)

Fig. 227. — Stele funeraria da Orcomeno (m. 2,05).

Il « Poseidon » di Liwadhostro. — In caratteri beotici è la iscrizione votiva sulla base del bronzo di Liwadhostro presso Platea (1) (fig. 228); rappresenta esso *Poseidon*, il dio del mare. Insiste il barbuto iddio su ambo i piedi poggiati del tutto a terra, ma la gamba sinistra è molto caricata e la destra, avanzata, si curva leggermente; mancano le braccia: nella destra distesa doveva essere un pesce (delfino o tonno), nella sinistra alzata il tridente. Tutto spira maestà e sicurezza divine, specialmente nel nobile volto incorniciato dalle file dei ben regolari ricci a lumachelle e provvisto di folta barba coi peli espressi a linee fine e sinuose. L'opera, risalente ai primordi del secolo V, è verosimilmente dovuta ad artista beotico che, tuttavia, palesa assai forti gli influssi della scuola degli scultori in bronzo di Egina, signoreggiante nello spazio di tempo tra la fine del VI ed il principio del V secolo. È qui ripreso ed è trattato lo schema proprio del dio del mare con una gamba avanzata sull'altra, quale ci appare, per esempio, negli stateri argentei di Posidonia del periodo tra il 550 ed il 470, in cui la figura del dio è espressa su di un lato a rilievo (fig. 229), nell'altro incusa, minacciante col tridente e con la

(Alinari)

Fig. 228. Statua bronzea di Poseidon da Liwadhostro (m. 1,18).

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

clamide che cade a lembi simmetrici dalle spalle. Lo schema nella statua beotica ha assunto maggiore compostezza ed ha in tal modo guadagnato di assai in solennità.

L'« Apollo di Piombino ». — Ad altro ambiente appartiene un insigne bronzo rinvenuto a Piombino: è il cosiddetto *Apollo di Piombino* (1) (fig. 230), finissima documentazione di quanto poteva 'arte del bronzo all inizio del sec. v. Il giovine iddio, ignudo e stante, avanza col solito schema dei *kouroi* arcaici la gamba sinistra il cui piede è del tutto poggiato al suolo; ma la indipendenza dal vieto schema si osserva nel movimento delle braccia; il sinistro braccio è invece ripiegato e la sua mano doveva impugnare

Fig. 229. Statere argenteo di Posidonia.

l'arco, la destra distesa doveva sostenere un attributo o la fiale per la libazione. Con estrema finezza sono trattati i capelli, di cui due file di ricci incorniciano la fronte, mentre essi ricadono in massa abbondante sulla nuca, e sono riuniti sul dorso a forma di coda. Il corpo è forte nel petto, e nella muscolatura, agile e nervoso nel ventre e nelle gambe; è veramente il dio della palestra, fornito di solidità e di eleganza. Mancano gli occhi che, di materiale diverso, dovevano avvivare di assai il volto; di rosso rame sono incrostate le sopracciglia, le labbra, i capezzoli del seno; per di più incrostata in lettere di argento è la iscrizione sul collo del piede, i cui residui ci indicano che la statuetta fu dedicata ad Athena. E questa iscrizione in caratteri dorici ci induce a collocare nel Peloponneso la esecuzione della statua, probabilmente a Sicione, centro importante di scultura nel secolo VI con gli artisti Aristocle e Canaco. Ed invero si è indotti a riconoscere nell'*Apollo di Piombino* una copia un po' ringiovanita, con caratteri di arte più sviluppata, di una celebre scultura di Canaco, cioè dell'*Apollo Filesio* del Didymaion presso Mileto, strappato dalla sua sede dai Persiani quando Mileto fu presa e messa a saccheggio (494 a. C.).

(Alinari)

Fig. 230. L'Apollo di Piombino (m. 1,15).

La « Lupa Capitolina » e la « Chimera » di Arezzo. — Della maestria nell'esprimere forme animalesche in questa fase di arte abbiam osservato

(1) Parigi, Museo del Louvre.

qualche documento: la mucca allattante il vitello e l'orsacchiotto nei rilievi del monumento delle Arpie, il cane nella stele di Alxenore, il cavallo nella gemma di Epimene. Due bronzi insigni, provenienti da suolo italiano, possono essere addotti: la *Lupa* già esistente nel secolo X

(Anderson)

Fig. 231. — Lupa del Campidoglio.

dell'êra volgare al palazzo del Laterano a Roma (1) e la *Chimera* di Arezzo (2).

La Lupa (fig. 231) digrignante e salda sulle nervose zampe, ed in origine senza i bambini lattanti, aggiunti poi nel rinascimento, palesa grande senso di vita nelle forme sue magre, ma spiranti energia, nel muso minaccioso con le piccole orecchie drizzate, con gli occhi inarcati, con le narici che fremono, con la bocca palesante la vālidissima chiostra dei denti; il convenzionalismo dell'arte arcaica si manifesta nel trattamento del pelame della cervice. È stata emessa la ipotesi che questa lupa fosse l'ex-voto a Giove Capitolino dedicato da Roma dopo la cacciata di Tarquinio il Superbo. Ad ogni modo è probabile che questo insigne bronzo o sia pervenuto a Roma da Cuma, dalla possente colonia ellenica della Campania, oppure sia stato eseguito per commissione della città di Roma da un artefice greco immigrato in Etruria.

Se nella Lupa si ha la belva, nella Chimera (fig. 232) si ha il mostro: corpo di leone, protome caprina sul dorso, coda serpentina; di sì disparati elementi è costituita la Chimera. Se nella lupa si ha un'opera del sec. VI,

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.
(2) Firenze, R. Museo Archeologico.

nella Chimera si possiede un'opera dei primi decenni del secolo successivo. Dobbiamo immaginarci che questo mostro fosse aggruppato col suo uccisore, con Bellerofonte; esso invero, stendendo le unghie e spalancando la bocca a ruggito formidabile, è in atto di slanciarsi contro

(Brogi)

Fig. 232. — Chimera di Arezzo (m. 0,80).

l'eroe corinzio. Nella protome caprina che si ripiega la Chimera ha ricevuto un fiero colpo; ma il corpo leonino, ferito solo leggermente alla coscia, è tuttora valido e forte. Magnifico è lo slancio del mostro infuriato; grandioso è il trattamento della folta giubba a singole ciocche. Alla cerchia artistica di Corinto o, meglio, a quella di Sicione, insigne, come si è detto, nella tecnica in bronzo e che nella monetazione ha come tipo frequentissimo la Chimera, è verosimile che sia dovuto il celebre bronzo di Arezzo, trasportato nell'antichità in Etruria, ove fu dedicato, come dice una iscrizione sopra graffita, in un santuario al dio etrusco Tin (= Zeus).

La ceramica: La idria ceretana di Busiride. — Parecchie delle fabbriche ceramiche, attive nella fase di arte antecedente, continuano in questa loro attività per grande parte del secolo VI, finchè, affievolite dalla prevalenza sempre maggiore della ceramica attica, si riducono a condurre una grama vita, restringendosi agli usi locali per poi completamente sparire. Talora, invece, per pochi anni ha floridezza una fabbrica ceramica, breve meteora luminosa. Tale è, per esempio, il caso di quella fabbrica jonica attiva, secondo ogni probabilità, in Etruria a Cerveteri, a cui si deve un gruppo insigne di idrie che debbono essere contenute in uno spazio ristretto di tempo. Per gl'influssi innegabili del mondo orientale e per le forme di arte si deve ammettere una origine asiatica

per questi ceramisti jonici trapiantati in Italia. Una poi di queste *idrie* (1) (fig. 233) ci palesa una esatta conoscenza dell'Egitto: vi è rappresentata con fine umorismo la *impresa di Eracle* contro il crudele Faraone *Busiride* (fig. 234). L'eroe greco è qui un massiccio gigante dai ferrei

(da Masner)

Fig. 233. — La idria ceretana di Busiride (cm. 45).

muscoli e dalla grossa corporatura; dopo avere rotto i legami che lo avvincevano, poichè come forestiero doveva essere trascinato all'altare ed ivi essere sacrificato, fa, per così dire, piazza pulita dei vili Egizi, del re con l'*uraeus*, dei sacerdoti indossanti la candida *kalàsiris*. Eracle ha già strangolato il re che, con le membra rattrappite nell'agonia, giace rantolante sul gradino dell'altare, e con un solo movimento mette fuori causa sei avversari: due sono calpestati dalle enormi piote dell'eroe e si agitano come vermi, altri due sono afferrati dalla morsa inesorabile delle sue mani, gli ultimi due infine sono strozzati dalle sue braccia, che si piegano come tanaglie. La resistenza è inutile; gli scampati pieni di folle terrore, in atteggiamenti scimmieschi si rifugiano all'altare,

(1) Vienna, Museo Austriaco per l'Arte e l'Industria.

sopra ed accanto, e chiedono grazia al gigante che pesantemente si avanza, ma che è inesorabile. Accorrono i soldati etiopi, cinque di numero, con gravità compassata, che non nasconde tuttavia un certo

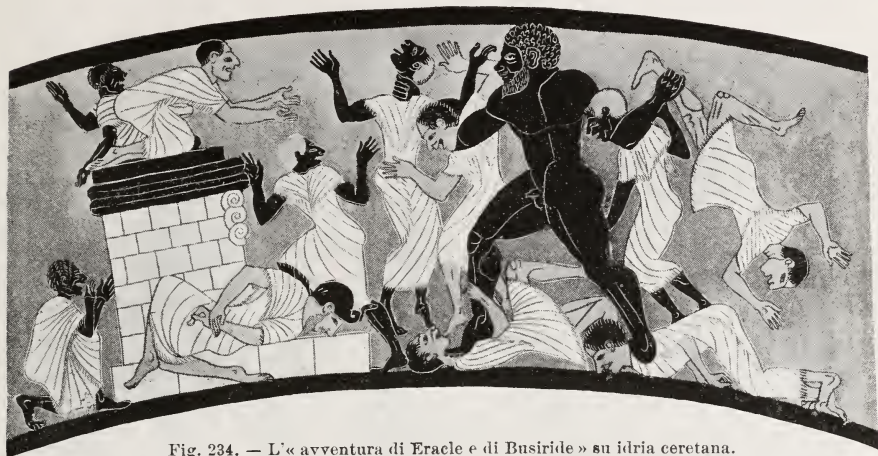



Fig. 234. — L'« avventura di Eracle e di Busiride » su idria ceretana.
(da Furtwängler e Reichhold)

timore; ma troppo tardi giunge il loro soccorso e ben poco possono fare contro l'invincibile eroe.

La «tazza di Arcesilao». — Tra i varî gruppi di ceramica menzionati nella fase precedente di arte è quello denominato laconico-cirenaico, perchè con tutta verosimiglianza, come hanno dimostrato gli scavi recenti nel santuario di Artemide Orthia a Sparta e come ci appare dalle scene rappresentate su alcuni esemplari, questa ceramica è comune alle due città: Sparta e Cirene. Alla metà all'incirca del secolo VI e negli anni successivi questa produzione ceramica raggiunge la massima floridezza ed è esportata al di là dei mari, a Taranto, in Etruria, in Egitto (Naucrati), a Samo, ma poi decade e si restringe ad usi locali.

La gemma di questa ceramica è la *tazza* detta *di Arcesilao* da Vulci (1) (fig. 235). Arcesilao II il Cattivo, che regnò in Cirene in età contemporanea ad Amaside II, è qui seduto sulla tolda di una nave a presiedere alla pesatura e all'imballaggio del silfio, una panacea fornita dalla Cirenaica, del qual paese era uno dei redditi maggiori, e che era costituito dal succo del fusto e della radice di una pianta (*thapsia silphium*) mescolato a farina. Il re, che forse aveva il monopolio del prezioso prodotto, sor-

(1) Parigi, Biblioteca Nazionale; Gabinetto delle Medaglie.

veglia, come fosse il capo di una casa commerciale, la folla affaccendata dei suoi impiegati e facchini, a cui è superiore per statura. Così la scena rammenta quei rilievi funerari egizi, in cui il capo di famiglia gigan-

Fig. 235. — La « pesatura e l'imballaggio del silfio » su tazza laconico-cirenaica.

tesco sovrasta i numerosi suoi servi, che gli arrecano i prodotti dei suoi beni. Un funzionario chiamato Silphomachos (= pesatore di silfio) sta attento al peso che fa la bilancia caricata della merce; un altro, Sophortos (= verificatore del peso), dà le opportune indicazioni al temibile re e ne riceve gli ordini; i facchini scendono nella stiva, ove sotto l'occhio di un guardiano ammassano le ceste piene del silfio da esportarsi. È un quadro curiosissimo e gustosissimo di ambiente esotico, che all'etrusco compratore della tazza doveva procurare quello stesso piacere, che ora si prova nel rimirare riproduzioni di ambienti di paesi lontani. La esoticità

della scena è accentuata da varî particolari: dalla piccola pantera addomesticata che, come un cagnolino, sta sotto lo sgabello del re, dagli uccelli, e specialmente dalla scimmietta posata sulla trave, a cui è sospesa la bilancia, dall'uccello volante che sembra un *marabout*, una cicogna africana.

Le fabbriche ceramiche attiche. — Nelle fabbriche ateniesi, sempre più floride, si prosegue nei primi tempi di questa fase artistica nella produzione a figure nere sul fondo chiaro dell'argilla, produzione che alla metà del secolo VI abbiamo visto culminare nel cratere François. Ma l'abilità dei ceramisti Clizia ed Ergotimo va trasformandosi in virtuosità, segno eloquente che questa tecnica a figure nere viene ora a trovarsi in uno stadio di maturazione precorritrice del suo pieno decadimento. Predomina in questa produzione la forma di anfora tutta ricoperta di lucente vernice, con due spazi riservati rettangolari, a guisa di metope, su ambedue le faccie; in questi spazi del color dell'argilla sono espresse a nere figure le scene. Parecchi sono i ceramisti che conosciamo; tra di essi notevoli alcuni attivi anche nella fase precedente: Amaside, Exechia, Nearco, il dedicante della *kore* opera di Antenore. Esclusivamente a questa fase appartengono tra gli altri Tlesone ed Ergotele, figli di Nearco, Nicostene infine, operosissimo, che lavorò anche nella tecnica a color bianco sovrappinto sul nero e nella nuova tecnica a figure rosse, di cui più sotto sarà menzione.

Exechia e Nicostene. — Per raggiungere gli effetti migliori nella rappresentazione del corpo umano e per avvivare le nere figure, simili ad ombre opache, questi ceramisti ricorsero spesso al lavoro della punta metallica che scalfisce, lavoro di difficoltà non piccola, data la rigidezza dello strumento, ma nel quale essi ceramisti si cimentarono e riuscirono con mirabile virtuosità, frutto di lunga ed accurata pratica. Valga come esempio la scena su di un lato di un'*anfora* da Vulci (1) (fig. 236), in cui Exechia si professa e pittore (voce verbale *egraphsen*) e fabbricante (voce verbale *epoiesen*) e che rappresenta, per dir così, l'apogeo dello stile a figure nere, al di là del quale esso discende in un manierismo senza forza, in un formalismo senza vita. Aiace ed Achille, in una breve tregua nel diuturno combattimento sotto Ilio, avendo deposto per un momento, Achille lo scudo e Aiace lo scudo con l'elmo, poggiati alle aste, pongono ogni attenzione al giuoco dei dadi: quattro, grida l'uno; tre, l'altro. Pei due eroi il duro cimento è cosa lontana, ma ben presto li distoglierà dall'appassionante giuoco e li ricondurrà alla realtà della strage e il fragore delle armi cozzanti e l'urlo dei combattenti. Quale minuzioso, paziente lavoro ha compiuto la punta metallica sia nei peli delle chiome

(1) Roma, Vaticano: Museo Etrusco Gregoriano.

e delle barbe, sia nei mantelli ricolmi di ricami, sia infine nelle armi, specialmente nei complicati *episemata* degli scudi!

Su ben 89 vasi e frammenti si legge il nome del ceramista Nicostene, ma peculiare gli è un tipo di *anfora*, che palesa assai chiaramente la derivazione dalla metallotecnica nella sagoma generale allungata con la netta divisione tra collo, ventre e piede, con le orlature rilevate, che sembrano quasi dissimulare la sutura delle lamine, con le anse che, simili a laminette sottili, si attaccano alla maggiore gonfiezza del ventre e vengono a fondersi nella imboccatura del vaso. In un esemplare dell'Etruria meridionale (1) (fig. 237) la zona figurata sulle spalle del vaso ha il gruppo di un guerriero accanto al suo cavallo e del cane che gli fa festa. Singolari sono gli occhioni che incorniciano questo gruppo ripetuto sui due lati del vaso; costituiscono essi un motivo frequente nell'arte ceramica attica di questo periodo; attraverso la Jonia sono essi occhioni un elemento di origine egizia e conservano tuttora il loro antico valore di amuleto profilattico. Sulle anse a lamina sono espressi un danzatore ed una danzatrice; mentre peculiari del repertorio decorativo di Nicostene sono l'ornato a fascia di bocciuoli di loto e l'ornato sul collo del vaso a due palmette e a due fiori di loto aperti collegati insieme da viticci.

(Moscioni)

Fig. 236. — Anfora di Exechia.

Le anfore panatenaiche. — Tra i vasi a figure nere speciale interesse suscitano le *anfore panatenaiche*, cioè quei recipienti che, ricolmi di olio, venivano distribuiti come premî ai vincitori nelle feste delle grandi Panatenee; queste anfore recano invariabilmente su di un lato la immagine della dea Athena con accanto la formula stereotipata: (premio) dei giuochi da Atene; sull'altro lato si allude ai giuochi con rappresentazioni ginniche. Di questo tipo di vaso, di cui fa cenno anche Pindaro nella decima delle sue odi Nemee (v. 35), più di 130 esemplari ci sono per-

(1) Roma, Vaticano; Museo Etrusco Gregoriano.

venuti; dal più antico esemplare di Atene (1) che risale, ma di poco, al di là del 550 si scende giù con parecchi esemplari della seconda metà del secolo VI, tra cui si riproduce a mo' di esempio uno dall'Etruria (2) (fig. 238), con scarsi esemplari del successivo secolo, specialmente posteriori al 450, e con molti esemplari infine per grandissima parte del secolo IV. Curioso è il conservatorismo della vieta tecnica e delle viete forme arcaiche nelle seriori anfore panatenaiche, che possono perciò essere considerate come documenti preziosi di arte arcaicizzante; ma accanto al consueto carattere di antichità chiaramente appare qualche tratto di stile sciolto e progredito.

Fig. 237. — Anfora di Nicostene.

La ceramica a figure rosse. — L'arte della ceramica nello scorcio del secolo VI si accentra in Atene; la produzione attica, più che mai incontrastata padrona nei mercati nazionali e in quelli dell'estero, compiutamente offusca le altre fabbriche, che nella seconda metà di questa fase si atrofizzano e muoiono. Tale esclusivo trionfo, che spetta in questo campo all'arte attica, si accompagna ad una vera rivoluzione nei metodi espressivi delle scene che i ceramisti esprimono nei loro prodotti; non più si hanno oscure forme spiccanti come ombre sul fondo rossastro-chiaro della argilla, ma sopra un fondo ricoperto di nera, lucente vernice risaltano, risparmiate nel colore dell'argilla, vivaci figure umane. Con questo mutamento di tecnica si avvantaggia di assai l'arte del disegno: il convenzionalismo di espressione delle negre, opache, uniformi figurine della tecnica primitiva si muta in vivacità assai grande, e, pur nei tratti tuttora arcaici, le piccole figure rossastre con varie particolarità del volto, del corpo ignudo, delle vesti a vernice talora diluita o anche a graffito, con la interna modellatura infine, ci si mostrano piene di vita e di sentimento. È reso così possibile ai più giovani ceramisti della età dei Pisistratidi di avviare verso rapidi progressi di espressione la pittura ceramica, che andava schematizzandosi nella vieta

(1) Londra, Museo Britannico.
(2) Bologna, Museo Civico.

tecnica delle figure nere. Questo mutamento importantissimo nella ceramica è forse la conseguenza di analogo mutamento di tecnica nella pittura veramente monumentale? È lecito rispondere affermativamente a tale domanda e vi sono indizi che possono suffragare questa affermazione. Nella policromia della decorazione plastica dei templi vediamo non più l'uso prevalente, la profusione anzi di colori forti con fondo più chiaro, ma l'uso di colori di tonalità più delicate su di un fondo di intonazione più oscura.

(da Pellegrini)

Fig. 238. — Anfora panatenaica.

Ma è probabile che la ceramica abbia tardato a porsi nel novello indirizzo di tecnica. Invero nella pittura monumentale di età più antica i toni adoperati per i nudi erano più chiari; questo noi desumiamo dalle pitture funerarie etrusche, che fedelmente rispecchiano i caratteri dell'arte greca, quando anche non siano dovute a mani greche: nelle metope di Thermos osserviamo che il rosso è già usato per il corpo dell'uomo con particolari interni a linee nere. Tutto ciò avveniva quando i ceramisti ancora si indugiavano nella tecnica delle opache figure nere, che si affaticavano sempre più di perfezionare con sapiente e difficile lavoro di graffito. Dovette dunque nascere negli industri lavoratori del Ceramico il desiderio di voler applicare anche ai loro prodotti i metodi della grande pittura; s'impose perciò un brusco cambiamento e si ebbe il pieno, incontrastato trionfo del nuovo processo tecnico, in cui, incorniciandosi di nero lucente le figure risparmiate nel fondo dell'argilla, si appalesarono gli enormi vantaggi, che esso processo arrecava alla ceramica, sia sotto il rispetto della espressione artistica e dello sviluppo del disegno, sia anche sotto il riguardo pratico, poichè in tal modo maggiore si rendeva la impermeabilità dei vasi. A chi spetta l'onore della prima applicazione della tecnica novella? Da alcuni tale onore è stato

attribuito ad Andocide, da altri a Nicostene, nei cui prodotti a noi pervenuti si è voluto riconoscere la documentazione dei primi tentativi. Ma è più prudente non fare alcun nome e supporre che la innovazione, sì grave nel campo della ceramica, nascesse spontanea dall'ambiente e fosse una esigenza imposta dai già mutati spiriti dell'arte.

La nuova ceramica insieme con quella di vecchio tipo a figure nere, la cui produzione non dovette di un sùbito arrestarsi, innonda, si è già detto, i mercati esteri, ma specialmente quelli di Etruria. Ed in realtà noi conosciamo questa ceramica di stile severo in principal modo pei prodotti che a centinaia sono usciti dalle necropoli etrusche, tra le quali le più ricche sono certamente quelle di Vulci. Forma preferita dai ceramisti è la tazza, la *kylix*, nella cui sagoma palesano essi una grande maestria: il recipiente ampio e poco profondo sembra simile ad un echino di una colonna dorica; ai lati le anse si intonano con le loro curve alla curva del recipiente e si fondano in essa; il piede è sottile, non molto alto, con larga base. Il tondo interno della tazza e le due pareti esteriori si prestano assai bene alla decorazione pittorica, la quale in tal modo viene a comporsi di tre scene: le due esterne che, talora, costituiscono una sola scena a guisa di fregio, e la interna, un vero medaglione, nella cui curva orlatura si adattano, spesso in modo mirabile, figure o gruppi di figure acconciamente ripiegate. E non è raro il caso in cui la tazza assume proporzioni assai ampie, come immenso recipiente che doveva mettere a dura prova la resistenza dei più forti bevitori.

Valgano come esempio due *tazze* del ceramista Eufronio, quella con le *imprese di Teseo* (1) misurante di diametro cm. 40 e quella con la *impresa di Eracle e di Gerione* (2), il cui diametro è ancor maggiore raggiungendo quasi i cm. 43. Ma, oltre alla tazza che predomina, sono altre forme di vasi: l'anfora, lo stamno, il cratere, lo *psykter*, la idria, lo *skyphos*. Qualche volta la tecnica vecchia e la tecnica nuova sono riunite in un solo vaso; ma questo ci appare in alcuni prodotti arcaici, degli anni cioè in cui la riforma di tecnica non aveva ancora pienamente trionfato: significante in tal modo poteva sembrare un confronto immediato tra il vecchio ed il nuovo su di un medesimo prodotto vascolare.

Numerosissimi sono i vasi che ci sono pervenuti provvisti di firme di ceramisti accompagnate dalla voce verbale *fece* (*epoiesen*) o da quella *dipinse* (*egraphsen*); nè mancano esempi, come quello del vaso François, di doppia firma, ciascuna con verbo differente; ma talora si riscontrano firme in cui i due verbi insieme sono attribuiti ad una sola persona.

---

(1) Parigi, Museo del Louvre.
(2) Monaco, Collezione di Vasi.

È strano tuttavia che sprovvisti di firma siano qualche volta vasi d'insigne valore artistico, mentre altri più scadenti per stile e per composizione ne sono insigniti. Vi è adunque mancanza di una norma precisa e severa, mancanza la quale ci induce a non attribuire un senso rigorosamente determinato ai verbi usati dai ceramisti, chè se la voce *dipinse* si riferisce solo alla decorazione pittorica del vaso, la voce *fece* può assumere, quando è isolata, un significato più ampio intendendosi con essa l'opera non solo della fabbricazione, ma anche della ornamentazione del vaso stesso.

Sulla base di queste firme numerosissime si possono ricostruire gruppi di officine, si possono attribuire a determinati ceramisti opere anonime, si può infine delineare una storia degli artisti della ceramica attica in questa fase. Poichè non mai come in questa fase la ceramica vantò sì grande numero di artefici a noi noti da firme, nè mai come in questa fase le opere ceramiche ebbero un suggello individuale, sicchè si possono discernere, spesso con piena sicurezza, i varî stili personali; ma inoltre non mai come in questa fase, l'arte ceramica assurse a tanta dignità e non mai, per eccellenza delle armoniose sagome tettoniche, dello stile accuratissimo nell'arcaismo già possente e cosciente, delle sapienti, ardite composizioni, tanto si avvicinò a quel che contemporaneamente veniva prodotto dalle arti maggiori. Dopo le guerre persiane, sia pure con scioltezza maggiore di stile non più arcaico e con novelli metodi compositivi, l'arte ceramica va perdendo tanto pregio, e ritorna ad essere un'arte essenzialmente industriale, e pochi nomi emergono, che possono essere a noi noti solo dal caso che ha condotto un ceramista a scrivere la sua firma su qualche sua opera; la produzione diventa anonima, gli stili individuali scompaiono e subentrano loro generici indirizzi di arte.

Ma, oltre alle firme dei ceramisti, un aiuto non disprezzabile ci offrono le iscrizioni laudative di questo o di quel giovine, il quale viene nominato con l'epiteto di *bello* (*kalòs*); solo di rado l'elogio è diretto ad una donna. Per questi personaggi lodati si deve osservare che talora può trattarsi di giovinetti dell'ambiente stesso delle officine del Ceramico, ma che, nella maggioranza dei casi, l'acclamazione è innalzata a nobili giovani assai noti del mondo ricco ed elegante di Atene; in tali elogi si può percepire la eco della ammirazione ingenuamente fiera che i giovani aristocratici esercitavano sul volgo ateniese, e si può anche riconoscere un abile mezzo degli industriosi ceramisti per potere allargare la cerchia della clientela, ponendosi in certo qual modo sotto la protezione di possenti famiglie. Ora, per esempio, da Erodoto (IX, 75) sappiamo che un certo Leagro morì stratego nel 467 e da Tucidide (I, 51) apprendiamo che un suo figlio Glaucone era a capo della flotta ateniese all'inizio della guerra del Peloponneso. È logico

adunque identificare questi due personaggi con due giovani lodati da ceramisti su vasi, dei quali quelli menzionanti il padre sono da collocare ai primi albori del secolo V e trenta anni più tardi quelli elogianti il figlio.

La tecnica mista. — Già si è detto che in alcuni prodotti ceramici sono riunite le due tecniche, quella vieta a figure nere e quella nuova

(da *Jahrbuch des Inst.*)

Fig. 239. — Tazza firmata da Andocide.

a figure rosse; tra i ceramisti, che eseguirono prodotti di tal genere misto, si annovera Andocide, di cui si può addurre, a mo' di esempio, una *tazza* di Chiusi (1) (fig. 239). È una *kylix* ad occhioni grandi, di un tipo cioè che è frequente nella ceramica jonica ed in quella attica a figure nere; gli occhioni, che dànno l'apparenza di un volto umano con le anse per orecchie e la figura intermedia per naso, sono già stati da noi incontrati

(1) Palermo, Museo Nazionale.

nell'anfora di Nicostene presa in esame. Da un lato nella tazza di Andocide sono figure nere, dall'altro figure rosse; ma sotto le anse le scene sono espresse curiosamente in modo misto: due opliti, tanto sotto l'una quanto sotto l'altra ansa, combattono su di un caduto, costituendo uno schema compositivo ovvio assai e che abbiamo visto trattato nei frontoni di Egina; nella tazza un combattente ed il caduto sono in nero, l'avversario è in rosso.

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 240. — Interno di tazza firmata da Epitteto.

Epitteto. — Lo stile di Epitteto, che nel gruppo più antico dei pittori di stile severo è il più significante, ci può essere noto dall'interno di una *tazza* da Vulci (1) (fig. 240): è una scena ispirata al ceramista dalla licenziosa e gaudiosa vita dei giovani a lui contemporanei; è un accenno briosissimo a ciò che avveniva nei banchetti. Al suono di un giovinetto auleta, quasi del tutto ignudo e che batte il tempo col piede sinistro, danza una snella, agile suonatrice di crotali, che indossa solo una cuffia ed una pelle ferina e che è perciò travestita da Menade. Vi è durezza nei particolari; il disegno è ancora arcaico con gli occhi completamente di prospetto; ma quale grazia gustosa hanno queste due svelte figure vivaci, ma non scomposte!

Eufronio. — Ad Epitteto nel gruppo più recente di ceramisti, tanto più importante e superiore, succede nel primato il ceramista Eufronio, la cui attività si estende sino alla fine di questa fase di arte. Sarà sufficiente ammirare il grande artista dell'arcaismo, già padrone di mezzi espressivi di alta potenza, in due sue opere maggiori. Nel *cratere* da Cerveteri (2) (fig. 241), tra le ninfe fuggenti atterrite vi è il mirabile simplegma di *lotta tra Eracle*, la forza intelligente, *ed Anteo*, la forza bruta. Questo gruppo è veramente da annoverarsi tra le opere più insigni dell'arte greca: vi è un contrasto splendido tra la freddezza impassibile

(1) Londra, Museo Britannico.
(2) Parigi, Museo del Louvre.

e tranquilla dell'eroe e la convulsività del villoso avversario, che socchiude la bocca per un grido di dolore e di rabbia, perchè sente di essere sollevato dalla ferrea stretta di Eracle.

Con le figure atletiche in dura lotta, con la viva agitazione della scena di questo cratere contrastano la grazia, la dignità delle figure accolte in scena tranquilla nell'interno della *tazza* detta *di Teseo* da

(Alinari)

Fig. 241. — Cratere di Eufronio con la « lotta di Eracle e di Anteo ».

Cerveteri (1), altro capolavoro di Eufronio (fig. 242). Il mito qui accennato forma oggetto del 16º inno di Bacchilide e costituiva il contenuto di un famoso affresco di Micone nel Theseion (si v. PAUSANIA, I, 17, 2); ma la tazza di Eufronio è anteriore e al dipinto e al canto. Il giovinetto *Teseo*, dal corpo delicato come di tenera fanciulla, ma dal cuore saldo di eroe, è sceso *negli abissi del mare* a raccogliere l'anello che Minosse, schernendolo, ha lanciato; ma un minuscolo Tritone trasporta il giovinetto, delfini guizzanti lo circondano ed egli è benevolmente accolto nella reggia di Poseidon, del padre suo. Anfitrite consegna l'anello a Teseo e gli offre anche una corona; nel mezzo, fedele protettrice dell'eroe e della sua prediletta città, è Athena con l'uccello sacro nella destra, quasi intermediaria tra il reverente eroe e la solenne regina dei mari. L'alta, flessuosa figura della dea guerriera pare una traduzione nel disegno vascolare del tipo della medesima divinità, quale ci è offerto dalla bronzea figurina, a doppia lamina, dall'acropoli di Atene. Vi sono

(1) Parigi, Museo del Louvre.

traccie di arcaismo nell'assieme e nei particolari, vi è anche innaturale contorcimento di membra, ma quanta accuratezza di esecuzione, quale

(Alinari)

Fig. 242. — Interno di tazza firmata da Eufronio con « Teseo in fondo al mare ».

profumo di grazia posseggono le tre leggiadre figure del fondo della tazza!

Duride. — Ben diverso argomento è trattato nell'interno di una *tazza* da Capua (1) fabbricata da Calliade e dipinta da Duride (fig. 243): *Eos*, la giovine dea dalle rosee dita, simboleggiante il fulgido inizio di serena giornata, qui, come madre in preda al dolore, trasporta l'ignudo corpo del figliuolo *Memnone*, uccisole sotto Troia da Achille. E, per il patetico

(1) Parigi, Museo del Louvre.

aggruppamento della madre col rigido cadavere del suo nato, che sostiene con ambo le braccia e che dolcemente contempla con sofferenza intima e repressa, è stato evocato, e con ragione, il ricordo del tipo plastico e pittorico della cristiana Pietà. Specialmente il viso fine di Memnone,

(Alinari)

Fig. 243. — Interno di tazza di Calliade e di Duride con « Eos e Memnone ».

dalle inanellate chiome e dalla lunga barba ha indotto a più stretto confronto con la figura del morto Redentore.

Eutimide. — Rivale di Eufronio si dichiara apertamente su di uno dei suoi vasi il ceramista Eutimide, ma la sua inferiorità al confronto è palese. Eutimide pare che abbia esercitata l'attività sua specialmente in vasi grandi e non in tazze, al contrario di Eufronio e dei più insigni rappresentanti della sua cerchia. Singolare è la iscrizione di Eutimide su di un vaso, un'*anfora* da Vulci (1): « Eutimide, figlio di Polio, dipinse

(1) Monaco, Collezione di Vasi.

come non dipinse mai Eufronio». Nel riquadro anteriore di quest'anfora (fig. 244) è un giovine guerriero che indossa l'armatura, la corazza, al cospetto di un vecchio, poggiato sul bastone suo, e di una donna che gli porge l'elmo e la lancia, mentre a terra è lo scudo che ha per

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 244. — « Ettore che si arma » su anfora firmata da Eutimide.

emblema l'apotropaico viso di un Sileno. È il ringiovanimento del tema che vedemmo espresso nel rilievo centrale del carro di Monteleone; ma qui i personaggi sono espressamente designati come appartenenti alla cerchia eroica dai nomi scritti accanto: è *Ettore che si arma* tra il vecchio Priamo ed Ecuba, rappresentata come giovine donna al contrario di quanto scorgiamo nell'*epos*. È invero la nobilitazione di una generica scena di armamento di un guerriero per mezzo di denominazioni di figure assai note e assai care al popolo di Atene dal canto omerico. Affanno pensieroso nel vecchio, risolutezza baldanzosa nel giovine, trepidazione occultata da una calma apparente nella donna, che rievoca pel suo costume le raffinate *korai* dell'acropoli, ciò ha saputo egregiamente esprimere il pennello di Eutimide. Ma si è ad un livello inferiore rispetto a quanto seppe manifestare con grandiosità di accento l'arte di Eufronio.

Sosia. — Sulla *tazza* da Vulci (1) firmata da Sosia ammiriamo nel tondo interno (fig. 245) un gruppo di due guerrieri seduti: all'amico ferito nel braccio sinistro presta le sue più attente cure il guerriero più giovane: anche qui i due personaggi esibiti sono nobilitati da nomi eroici, poichè

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 245. — Interno di tazza firmata da Sosia con « Achille e Patroclo ».

Patroclo è il barbuto ferito, *Achille* è l'imberbe medicatore. La composizione merita il più incondizionato elogio; il campo circolare del fondo della tazza è in abile modo riempito da un incrocio di linee sapiente e complicato, esprimente tuttavia atteggiamenti idonei ed opportuni con quanto esigeva il gruppo rappresentato. Il disegno è franco ed è ardito anche laddove non supera la difficoltà dello scorcio, e l'occhio, e ciò costituisce una apparizione isolata, ha già assunto la forma di profilo, con la pupilla avvicinata all'angolo aperto verso la linea del naso.

---

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

Ma sopra ogni cosa è mirabile la espressione psichica delle figure: il ferito palesa nel volto e nel ripiegamento della testa non solo, ma in ogni parte del corpo, lo spasimo atroce che gli produce la ferita; in Achille appare invece la cura affettuosa, la inquieta e tenera precauzione di non aggravare con la medicatura il dolore dell'amico.

Jerone. — Abbondante è la produzione artistica di Jerone, la cui firma ci appare in poco meno di quaranta vasi, in grandissima maggio-

(Alinari)

Fig. 246. — *Skyphos* firmato da Jerone col « mito di Briseide ».

ranza tazze e *skyphoi* o nappi; con Jerone collabora un altro ceramista, Macrone, come ci consta da uno *skyphos* da Suessula (1). Dell'arte composta di Jerone ci può dare una idea uno *skyphos* di provenienza etrusca (2) (fig. 246), in cui è rappresentato un episodio celebre cantato nel primo libro della *Iliade:* Agamennone s'impadronisce di *Briseide* per rivalersi della perduta figlia di Crise. Qui è il re dei re in persona che risoluto seco trascina la donzella sì cara ad Achille, la quale pur in questo drammatico distacco dal suo primo signore, conserva nell'atteggiamento, nelle mosse quella grazia leziosa che le è comune con le *korai* marmoree dell'acropoli. Segue Taltibio, l'araldo, che col gesto della mano destra chiaramente significa che cose ben gravi dovranno succedere per questo atto di prepotenza commesso da Agammenone in danno di Achille. Tale timore è condiviso dall'eroe Diomede, che segue e che rivolge

(1) Boston, Museo di Belle Arti; già a Cancello, Coll. Spinelli.

(2) Parigi, Museo del Louvre; già Coll. Campana.

trepidante il volto all'indietro, manifestamente verso il campo del corrucciato Achille. In queste figure chiari appaiono i caratteri dell'arte

a

b (da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 247. — *a*, *b*, Lati esterni di tazza firmata da Brigo.

di Jerone: lucido ordine nella composizione, raffinatezza ed eleganza di schemi; manca la intonazione drammatica del ben maggiore Eufronio.

Brigo. — La irruenza, la focosità, la licenziosità di Brigo (meteco tracio?) ci si palesa in una delle sue opere più evolute, nella *tazza* di Capua (1) e precisamente nei lati esterni (fig. 247). Iride volante ha avuto

---

(1) Londra, Museo Britannico.

la mala ventura, nell'eseguire un incarico divino, di passare attraverso il recinto di Dioniso, e tre ispidi Sileni, eccitati dalla vista della bellissima giovinetta, irrompono e l'afferrano; appare Dioniso barbuto e grave; forse il suo intervento riescirà a salvare Iride dalle poco gradite strette degli esseri mostruosi.

Ma nell'altro lato della tazza la insidia dei Sileni, quattro di numero, è contro la regina stessa dell'Olimpo, contro Hera; questa è difesa da Hermes che, pacifico, tenta di persuadere con la parola gli assalitori, e da Eracle, che, bellicoso, energicamente si avanza con arco e clava. Bello è il contrasto tra gli scomposti atteggiamenti dei bestiali personaggi e gli atteggiamenti di rivolta e di difesa dei personaggi divini; ma anche le figure di questi ultimi sono cosparse di una tinta di umorismo. E forse la ispirazione per questi due quadri sarà venuta a Brigo dalla vista di qualche dramma satirico, di un emulo di Frinico e di Eschilo, in cui saranno state esibite in modo fantasticamente burlesco le avventure di Hera e della sua fida Iride presso i Sileni lascivi.

L'apogeo dello stile severo nella ceramica attica. — Ci si potrebbe indugiare con altri esempi non meno importanti di questa fulgidissima fase della ceramica ateniese, poichè l'animo nostro, attratto dall'indicibile fascino che emana da tutte queste opere di assai fine disegno arcaico, prova un intenso godimento nell'osservarle, nel distinguere i varî stili personali, nell'ammirare le varie scene, i varî schemi. Ma gli esempi fin qui addotti possono dare una idea abbastanza adeguata di quanto la ceramica ateniese nel periodo tra i Pisistratidi e la battaglia di Salamina potè e seppe creare, modellandosi, è vero, su prodotti di arte maggiore, ma innalzandosi al livello di tale produzione pittorica superiore, in cui, allora, doveva eccellere Cimone di Cleone, ardito innovatore nella espressione dello scorcio (*katàgrapha; obliquae imagines*, v. Plinio, *N. H.*, XXXV, 55). La decorazione pittorica in questi vasi è strettamente unita con le forme dei vasi stessi; vi è una inseparabile connessione, una compenetrazione di mirabile armonia tra il monumento e la decorazione sua. E i temi trattati, come si è visto nel loro complesso, sono varî; ma ogni ceramista si cimenta ad esprimere scene di disparatissimo contenuto: dal lontano mondo dei miti si passa al mondo contemporaneo, rappresentato talora con crudo realismo; dalla rappresentazione delle più alte forme ideali dell'Olimpo si scende alla rappresentazione di esseri talora volgari od anche repugnanti; dalle scene di strage, di lotta, di passione indicibile non è difficile il transito a scene di sfrenata allegria, di gustoso umorismo. Tutta l'Atene del cinquantennio tra il 530 e il 480, con le sue credenze, coi suoi costumi, con tutto infine il suo patrimonio di cultura sta a noi dinnanzi in questa serie numerosissima di vasi di stile severo, che costituisce un tesoro d'inestimabile

valore, che con tanta abbondanza è venuto fuori e verrà ancora alla luce specialmente dalle necropoli etrusche.

Il « pinax » di Skythes o dello Scita. — Per questa fase, di pitture di altro genere, ma sempre su terracotta, si possono addurre alcuni *pinakes* o quadretti votivi ateniesi ed alcuni sarcofagi di Clazomene. Tra i *pinakes* si può citare quello frammentato dall'acropoli (1) (fig. 248), di cui si palesa autore il ceramista Skythes, lo Scita: *Athena*, figura di

Fig. 248. — *Pinax* firmato dallo Scita.

grazia ricercata nella sua ingenuità di espressione e che rammenta la figura della medesima dea espressa in una laminetta bronzea ritagliata, sta per salire sul cocchio, dinnanzi al quale è fermo Hermes.

I sarcofagi di Clazomene. — Clazomene ha fornito una serie di sarcofagi, sparsi ora in varî Musei, e di cui circa settanta sono attualmente noti, di cui parecchi tuttora inediti. Sono casse (fig. 249) lunghe circa due metri e talora di più e sono dipinte nelle larghe orlature di ornati, di figure bestiali od umane ed anche di scene mitiche. Probabilmente queste casse mortuarie, durante le cerimonie funebri, dovevano essere drizzate e lasciate aperte sì da lasciare apparire il cadavere; in tal modo si può spiegare la presenza della ricca decorazione sulle orlature circondanti l'apertura. E forse in tale costume si può scorgere l'influsso egizio.

I sarcofagi clazomenii ci presentano uno sviluppo di stile, che dai primordi dell'arte orientalizzante scende sino verso la fine del secolo VI: anzi in due esemplari (2) appare la tecnica a figure rosse su fondo scuro,

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

probabilmente dovuta ad influsso attico. Si veda uno di questi esemplari (fig. 250). Nel lato orizzontale superiore è la tecnica a figure rosse: due belve, magnifiche per potenza espressiva, un leone ed un cignale, sono affrontate in modo ostile; il leone apre le fauci ed alza una zampa adunghiata; il cignale abbassa il grifo per colpire con le sue zanne. Nei lati verticali vi sono in alto due teste di guerrieri espresse nella tecnica novella a figure rosse, in basso sono due teste efebiche espresse secondo il modo dell'arte jonica a semplice contorno sul fondo dell'argilla; una doppia treccia unisce il quadretto superiore all'inferiore. Infine nel lato orizzontale inferiore è la vieta tecnica a figure nere e sono le viete figure di belve dei vasi di stile orientalizzante, tanto che nella decorazione di questo monumento si sente un distacco assai grande tra questa parte inferiore di carattere arcaico e la parte figurata ai lati e superiormente di carattere così evoluto. Di certo il maggior interesse, dato che il sarcofago doveva essere esposto verticalmente, era insito nelle parti superiori. Si noti infine che in generale, e qui pure nel caso speciale di questo sarcofago, in questa serie di monumenti funerari il contenuto delle scene e delle figure o umane o bestiali, ha un carattere meramente decorativo senza rapporto verùno con lo scopo funebre dei monumenti stessi.

Fig. 249. — Schema di un sarcofago tipo di Clazomene.

La scultura a Cipro. — La plastica cipriota, pur mantenendo il suo carattere locale, segue i progressi della plastica ellenica vera e propria. Scegliamo una statua ed un rilievo. La statua (1) (fig. 251) rappresenta *un devoto*, avvolto nel chitone e nello *himation* e col capo ricoperto dal berretto cipriota a punta, che porge una tazza ed un volatile. È manifesto che l'arte cipriota ha già compiuto una evoluzione rispetto alla statua del devoto ammantato della fase precedente di arte (si v. la fig. 180). Il benefico influsso della Grecia è innegabile: le gambe non sono insieme ristrette, ma si ha lo schema arcaico ellenico che appare già nella statua di tipo egizio da Athiénau, della

(1) New-York, Museo Metropolitano.

gamba sinistra avanzata, e vi è già un rendimento, sia pur convenzionale, del panneggio e dei capelli. E panneggio e capelli, sia nei ricci a lumachelle, che nelle treccie a tenia cadenti sul petto, corrispondono appieno a quanto si può scorgere nella plastica ellenica

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 250. — Particolari di un sarcofago da Clazomene.

della seconda metà del secolo VI. Infine, pur nella rigidezza e nella pesantezza dell'assieme, pur nel convenzionale trattamento dei particolari, in questa figura già si osserva uno sforzo verso maggior libertà di forme e maggior vivacità di espressione.

Non piccolo interesse suscita un rilievo da Athiénau (1) (fig. 252), in cui è trattato un episodio mitico ellenico: *Eracle* è intento a dardeggiare il cane Ortro, mentre il *pastore di Gerione* tricorpore, *Eurizione*, allontana l'armento, pur cercando di scagliare contro l'eroe un sasso. Curiosa è la divisione della scena in due parti, mediante una linea rilevata, una divisione cioè che ha un pretto carattere assiro, ed è curiosa la figura dell'eroe

(1) New-York, Museo Metropolitano.

che in Cipro aveva speciale importanza, sì da assumere l'aspetto di una vera divinità e che qui è effigiato di gigantesche proporzioni su di un basamento. Si è osservato il carattere assiro anche nella espressione, così bassa e piatta, del rilievo; la impronta assira sarebbe pure nell'albero afferrato da Eurizione e nella barba e nei capelli di questi. Ma, più che di influssi assiri, sarebbe opportuno far parola di caratteri locali di Cipro, di questa isola così imbevuta di elementi orientali mantenutisi, ma elaborati secondo le esigenze etniche elleniche. Ed invero lo spirito ellenico si manifesta nel disegno e nelle forme grosse e pesanti, come in prodotti di arte jonica, dell'eroe e del pastore, mentre pienezza di vita è nell'affollato armento spinto ed accalcato da Eurizione. Freschezza di concetto è in questo armento e felicemente le gambe delle bestie, in modo monotono poste le une accanto alle altre come rigidi pali, sono ricoperte dai piccoli vitelli saltellanti nel primo piano prospettico.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 251. — Statua cipriota rappresentante « un devoto » (m. 2,48).

La « dama di Elche ». — Anche nella lontana penisola iberica, alla periferia occidentale del mondo ellenico l'arte dei Greci si adattò in forme ed in aspetti locali. Da Elche, l'antica Ilici sulla costa orientale della Spagna, in una regione, ove già fin dal secolo VI s'incrociavano correnti elleniche dal nord e correnti cartaginesi dal sud, provengono sculture semi-barbariche, in cui tuttavia si avverte il riflesso, sia pure lontano, delle conquiste che nell'arte andava affermando la Grecia. E tra il vario materiale plastico iberico primeggia, per valore di vera opera d'arte, la cosiddetta *dama di Elche* (1), un busto femminile di molle calcare (fig. 253). Ivi è un assai interessante connubio di delicatezza jonica arcaica e di artificiosità sovraccarica dell'abbigliamento iberico. E, di fronte alla inferiorità artistica delle altre sculture di Ilici, si è

(1) Parigi, Museo del Louvre.

indotti a supporre in questo busto l'opera di un Greco immigrato; si ripeterebbe qui il fenomeno, che in modo sì ampio ci si manifesta nella regione etrusca.

È innegabile una finezza assai grande nel volto di questa dama, che può essere stata eseguita nei primi anni del secolo V, negli occhi a

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 252. — Rilievo cipriota col « mito di Eracle e di Gerione » (alt. m. 0,53).

lunga mandorla e sporgenti, nel sottile naso in mezzo alle piatte guancie, nella bocca saldamente chiusa. Vi è dignità signorile in questa lontana antenata delle compassate dame spagnuole dei secoli più a noi vicini, e questa dignità non è diminuita dall'ampia, barocca acconciatura: uno scialle con diadema metallico, a borchie forse auree, coi giganteschi dischi laterali simili a ruote, con gli orecchini enormi a pendenti numerosi sulle spalle, con la triplice collana a grossi ornati. Quanto pomposa nel luccichio di questi ori doveva essere la donna iberica! ma quale contrasto tra la sua sfacciata grossolanità di abbigliamento e la fine eleganza delle giovini dame ateniesi della stessa età! Vi è tutta la differenza che esiste tra la vita dei barbari e quella dei Greci, ed in sepolcreti contemporanei dell'Italia centrale, specialmente del Piceno, possiamo avvertire nei corredi funebri quella medesima tendenza alla esuberanza, priva di gusto, degli ornati del corpo, che sì luminosamente ci appare nella curiosissima dama di Elche.

L'arte in Etruria. — In questa fase quasi si identifica e si confonde il fenomeno artistico e in Etruria e in Grecia, e la produzione di arte ritrovata in Etruria e all'Etruria dovuta assume un altissimo valore

quale non mai prima ebbe e dopo non avrà. Il benefico contatto col mondo jonico, di continuo mantenutosi anche nella fase precedente, ora s'intensifica, nè mai s'interrompe anche quando tra Greci ed Etruschi sorgono rapporti ostili. La ellenizzazione della Etruria era già progredita fin nella prima metà del sec. VI, ed è stato avvertito che probabilmente è dovuta ai Focesi; ma non si debbono escludere anche altre genti joniche, le quali dovettero subentrare ai Focesi dopo la fiera lotta da costoro sostenuta contro Cartaginesi ed Etruschi. Ed è ben verosimile che non solo prodotti ellenici venissero in questa fase a mantenere florida l'attività artistica degli Etruschi, ma che immigrassero nelle città lucumoniche artefici greci. Forse la conquista della Jonia per parte dei Persiani fu una delle cause di tale immigrazione. E a questi Greci immigrati si debbono ascrivere alcune serie di monumenti, di cui addietro si è fatto cenno: gli anelli aurei con castone figurato, le idrie fittili dipinte di Cerveteri, il carro da Monteleone, i tripodi perugini, i bronzi di Castello San Mariano.

(Alinari)

Fig. 253. — Busto di Elche (m. 0,53).

Ma gli artisti ellenici in Etruria ben presto si adattano alle varie esigenze del popolo, presso cui lavorano e nel quale ben presto trovano seguaci ed imitatori. Vario è invero l'adattamento dell'arte ellenica nei varî centri etruschi, in ciascuno dei quali prevalgono determinate forme e determinati generi monumentali, ma dovunque l'arte jonico-attica ci palesa lo stile suo, attraente nel mosso arcaismo, elegante nella ricchezza dei particolari, dapprima molle anche nelle scene di grande vigore ed esprimente forme talora massiccie e pesanti, talora snelle e nervose.

Nelle pitture degli ipogei di Corneto, nelle lastre fittili da tombe a camera ceretane, nei sarcofagi con figure a tutto tondo pure da Cerveteri, nei tripodi a verghette da Vulci, nei cippi e nelle urne di morbida arenaria da Chiusi, nei buccheri a rilievo chiusini, nelle stele e nei cippi dei territori volterrano e fiesolano, vi è una sola intonazione di arte jonica, vi è un completo adattamento di questa arte agli usi locali; poichè è impossibile trovare monumenti del genere in Grecia, a meno che si tratti di oggetti esportati. Sono tutti monumenti specifici, peculiari, caratteristici della sola Etruria e, anche là dove lo stile delle figure e degli ornati è derivato dalla Grecia, si manifesta sempre il carattere indigeno. E l'attività degli Etruschi si esercita in prodotti di arte essenzialmente industriale, nella fabbrica di utensili, in cui la decorazione a figura umana è un semplice accessorio, sebbene necessario: così si debbono menzionare gli specchi bronzei figurati, che in questa fase cominciano ad essere eseguiti dagli Etruschi ed anche dai Greci per gli Etruschi stessi, mentre non hanno posto nell'ambiente di cultura ellenica. Comincia in una parola a costituirsi quella superiorità industriale in alcuni lavori di metallo, superiorità attestata da Ateneo (I, p. 38, *b*-XV, 700, *c;* si confronti Sofocle, *Aiace*, v. 16 e seg.) e comprovata da qualche oggetto d'indole etrusca rinvenuto in terra greca.

Pitture funerarie etrusche. — Iniziando il nostro esame dalla pittura si constata che in un gruppo di dipinti murali cornetani e di lastre funerarie dipinte di Cerveteri si palesa la medesima impronta d'arte jonica, che fa avvicinare tutti questi monumenti alle idrie ceretane. Eguali invero sono i caratteri e dei dipinti etruschi e delle idrie: la forte tendenza alle rappresentazioni di particolari paesistici, il naturalismo accentuato nello esprimere, e con favore, il mondo animale, le medesime forme umane, piuttosto molli e pesanti, ma piene di vivacità nelle mosse. E, come secondo verosimiglianza queste idrie sono dovute a ceramisti jonici immigrati a Cerveteri, così con tutta probabilità artisti o jonici o etruschi, imbevuti di arte jonica, avranno dipinto le pareti delle tombe e le lastre suddette.

Quattro lastre ceretane (1) si riferiscono ad una solenne cerimonia di suffragio e però richiamano per il contenuto loro le pitture del sarcofago di Haghia Triada, pur così diverse nella manifestazione esteriore, nella comunanza di concetto. Si osservi la lastra (fig. 254) in cui un giovine dèmone, alato alle spalle e ai piedi, paragonabile al bruno Thanatos dei Greci, recando tra le braccia la defunta, si frappone, essere soprannaturale, tra i parenti superstiti che, pieni di timorosa reverenza, si adunano accanto all'altare per compiere il rito. Uno di questi parenti è

(1) Parigi, Museo del Louvre.

(Giraudon)

Fig. 254. — Lastra fittile ceretana.

qui effigiato nel momento in cui frettoloso si avvicina all'ara, e se nella sinistra stringe l'arco e le freccie, alza la destra in atto di devota

compunzione. Ben appaiono i caratteri del costume etrusco, che ha stringente analogia con quello ellenico della Jonia: mancanza di baffi e lunghi capelli cadenti sulle spalle, corto giubbetto giungente sino alle anche, scarpe a punta rivolta all'insù (*calcei repandi*). La policromia, data dal nero, dal bianco, dal rosso, dal giallo, è piuttosto fosca, oscura, non è più bizzarramente fantastica come nei dipinti della tomba Campana a Veio. Si nota il solito distacco convenzionale tra le carni dell'uomo e quelle della donna, che ci appare nell'arte cretese e nella pittura ceramica arcaica: al rosso maschile corrisponde il bianco muliebre.

Nella *tomba degli Auguri* a Corneto le scene dipinte alludono a giuochi funebri: si può addurre la parte in cui è una gara di lotta ed è uno strano, crudele giuoco (fig. 255). La scena di lotta è senza dubbio ispirata a modelli ellenici; il gruppo dei lottatori coi tre lebeti, premî di agoni, con due individui, chia-

Alinari

Fig. 255. — Pittura della tomba cornetana detta «degli Auguri».

mati ciascuno col nome di *Tefarath* e che sono certo agonoteti, e coi piccoli schiavi, ha una intonazione puramente jonica. Invece sembra che possegga carattere etrusco la scena vicina: un personaggio, chiamato *Fersu* (nome di significato infernale ricordante Fersipnai o la

a (Brogi)

Fig. 256 *a*. — Particolari delle pitture della « tomba del Triclinio ».

Persefone dei Greci), mascherato e con un cappello a punta tiene per un lunghissimo guinzaglio un cane. Questo, rabbiosamente, addenta un disgraziato il quale, avendo la testa dentro un sacco ed avvolto nei giri del guinzaglio, a mala pena può difendersi con una clava. È qui certo esibito un giuoco crudele, che costituisce una indubbia prova del barbarico favore che godevano presso gli Etruschi gli spettacoli non solo brutali, ma sanguinosi.

Altre tombe dipinte sono di età più recente ed in esse si può constatare l'influsso dell'arte attica, esercitatosi per mezzo della ceramica dipinta importata, sia a figure nere, sia, e più spesso, a figure rosse. Sono tutte tombe di Corneto che debbono essere qui addotte, le cui pitture ci appaiono come documenti artistici paralleli ai prodotti ceramici attici di stile severo, sebbene, dato il carattere di attardamento più o meno

forte che ha la produzione artistica svoltasi nel suolo etrusco, si possa per alcune di esse pitture scendere sin verso la metà del secolo V. Sono le tombe cornetane dei Vasi Dipinti, del Vecchio, del Citaredo, de Triclinio, dei Leopardi ed in tutte le pitture di queste tombe è una festosità assai grande che si espande; la gaiezza loro, che contrasta con la tetraggine del luogo, ove si imputridivan le spoglie mortali, doveva sembrare quasi un conforto ai superstiti, che alla loro volta avrebbero dovuto affrontar il terribile momento della morte; poichè queste pitture, così liete di banchetti, di danze e di giuochi, servivano a suscitare e a rafforzare il convincimento che tutto ciò che di bello e di piacevole vi era nella vita terrena, doveva continuare anche nell'al di là, nel regno sotterraneo dei morti.

b (Brogi)

Fig. 256 *b*. — Particolari delle pitture della « tomba del Triclinio ».

Si osservi, per esempio, nella *tomba del Triclinio* (fig. 256) quale gioiosità irrompe dalle figure di giovani e di donne in danza sfrenata, figure rappresentate negli agitatissimi, ma un po' duri movimenti delle snelle, pieghevoli, nervose forme: notevole è la figura di un tibicine giovinetto il quale, pure suonando, si muove a passo elastico di danza. La scena in questa pittura della tomba del Triclinio è avvivata da arbusti e da uccelli volanti; ameno è anche il luogo ove avviene la danza, e questo è in perfetto contrasto con la tenebria dell'ipogeo.

La pittura della *tomba dei Leopardi*, più recente e di esecuzione meno accurata ha contenuto analogo; si veda quella parte della composizione che si riferisce al banchetto (fig. 257). Anche qui la scena è all'aria aperta, a quel che pare, in un giardino; al geniale convito partecipano giovani gaudenti ed etère e ciascuna coppia è sdraiata su di un medesimo letto,

conformemente all'uso etrusco. Le ricche acconciature, i ricchi abbigliamenti accentuano l'eleganza delle mosse, degli atteggiamenti; allegria e fastosità commiste insieme stranamente risaltano nell'ipogeo sacro alla morte. Nel mezzo, tra le due coppie di amanti è l'ignudo fanciullo

(Brogi)

Fig. 257. — Particolare delle pitture della « tomba dei Leopardi ».

coppiere, il terrestre Ganimede che tiene la *oinochoe* sollevata, pronto al richiamo dei banchettanti.

I sarcofagi fittili ceretani. — Il tema che si vede espresso in questa pittura cornetana e nelle altre congeneri, cioè dell'uomo e della donna sdraiati su di un medesimo letto, è trattato anche dai coroplasti ceretani in sarcofagi di terracotta. In un piccolo, prezioso gruppo di sarcofagi fittili da Cerveteri, che risalgono alla metà circa del secolo VI, vediamo un letto, che serve a contenere i resti dei defunti, mentre al di sopra è effigiata a tutto tondo la coppia maritale. Ecco, per esempio, uno di questi sarcofagi (1) (fig. 258), ritrovato in minuti frammenti e che in origine

(1) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

era rivestito di policromia vivace; l'intiero monumento è composto di quattro parti lavorate separatamente, oltre alle braccia dei personaggi rappresentati. Sul letto, dalle gambe adorne di volute, e su cui è posta una materassa con una coperta, giacciono gli sposi, che appoggiano

(Brogi)

Fig. 258. — Sarcofago fittile ceretano (lungh. m. 2).

il gomito sinistro sui cuscini: l'uomo posa la destra sulle spalle della compagna. Le teste sono animate dal solito, stereotipato sorriso delle contemporanee sculture elleniche e gli occhi, come in queste sculture, sono lunghi ed obliqui; mancano all'uomo, secondo il costume jonico, i baffi ed i capelli suoi sono prolissi. Del resto tutto è jonico non solo nello stile, ma anche nell'abbigliamento di queste figure, riccamente adorne, in ispecie quella della donna col *tutulus*. Gli oggetti poi che esse figure dovevano tenere in mano (vaso da bere nella destra dell'uomo, fiore o frutto o uovo nella donna) di certo erano espressi in metallo.

Il bronzetto da Isola di Fano. — Uno degli esempi migliori della lavorazione di statuette in bronzo ci è offerto da una figura alta cm. 28 proveniente da Isola di Fano (1) (fig. 259). Doveva far parte questa

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

statuetta di una stipe votiva di un santuario e pare perciò che essa rappresenti non già una divinità, ma l'*offerente* in costume etrusco, pieno di eleganza, con un vestito attillato alla persona, col mantello accuratamente ripiegato, col cappello a cocuzzolo, coi *calcei repandi* ed infine col bastone, l'etrusco lituo. Le forme sono arcaiche e vi è tuttora quella mollezza jonica, che è in altre opere etrusche di questa fase di arte; ricercata raffinatezza è pure nell'atteggiamento, come nelle figure delle *korai* dell'acropoli di Atene, sia nella salda positura delle gambe leggermente ripiegate, sia nelle braccia e nelle mani, di cui la sinistra è distesa, la destra, impugnante a metà il bastone, è chiusa con l'indice allungato. Vi è insomma quella posa propria del provinciale, dell'Etrusco che cerca di mostrarsi del tutto simile ai modelli della elegante, evoluta Jonia.

Fig. 259. - Bronzetto etrusco rappresentante « un devoto » (cm. 27,5).

La stele di Larth Aninie. — Anche nel rilievo si avvertono forme molli e grassoccie; da Fiesole proviene una stele funebre (1) (fig. 260) di arenaria, non più rettangolare come la stele di Vetulonia, ma di forma allungata ed arrotondata in alto. Vi è espresso il defunto, designato dalla iscrizione come *Larth Aninie;* poggiato alla lancia ed impugnante nella sinistra presso alla cima del manico una scure, Larth Aninie ha forme grosse, ha i capelli lunghi cadenti a massa unita sulle spalle ed indossa un corto giubbetto, forse di cuoio; pei lunghi capelli, pel giubbetto la figura di Larth Aninie si avvicina a quelle dipinte sulle lastre di Cerveteri più sopra citate.

(dis. Gatti)

Fig. 260. — Stele fiesolana di Larth Aninie (m. 1,10).

Bassorilievi chiusini. — Rientra in questa fase di arte una serie di bassorilievi chiusini di carattere funebre, lavorati su cippi o quadrangolari o rotondi e su urne di tenera arenaria locale (pietra fetida). I soggetti

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

trattati in questi rilievi sono analoghi a quelli delle pitture funerarie contemporanee: vi vediamo i banchetti, le danze, le processioni, le corse dei carri ed altre gare, la caccia, il compianto funebre; ma non mancano anche scene preziose per la conoscénza di costumanze etrusche;

(Moscioni)

Fig. 261. — Arca funebre chiusina.

così su di un'urna dimezzata (1) è la rappresentazione di un matrimonio. Può dare una idea di questi rilievi un'*arca* (2) (fig. 261) con coperchio a forma di tetto su cui, come acroteri, sono effigiate a tutto tondo due figure sdraiate di leoni, di quella belva che, insieme al grifo, non di rado è rappresentata plasticamente nell'arte etrusca sopra o accanto alla tomba. Animati in certo qual modo sono i piedi su cui poggia l'arca, espressi ad artigli stilizzati. Sul lato anteriore è una parte di corteo funebre: precede un tibicine e seguono sei donne che, a due a due, lentamente muovono il passo, forse accompagnando il suono delle tibie con una lamentosa nenia funebre; infine è un personaggio, forse il parente più prossimo della persona defunta che, tenendo nella sinistra il lituo,

---

(1-2) Chiusi, Museo Civico.

allunga le braccia in gesto rituale. Vi è compostezza severa, dignitosa in questo corteo, nè certamente, se è lecito richiamare un monumento di consimile contenuto, ma di arte diversa e lontana pel tempo, è insita in esso corteo quella sbrigliata disinvoltura che caratterizza la canora processione del vaso pre-ellenico di Haghia Triada.

I buccheri chiusini. — È pure a Chiusi che si accentra in questa fase di arte la fabbricazione dei vasi di bucchero (fig. 262), i cui primi e più

(Moscioni)

Fig. 262. — Buccheri chiusini.

semplici prodotti risalgono ad età anche anteriore. Per bucchero s'intende l'argilla depurata ed accuratamente sottoposta ad una fortissima affumicazione, in modo che il suo colore sia diventato in eguale grado nereggiante e lucente alla superficie. Così questi vasi di bucchero acquistano un'apparenza metallica, e così volentieri, in sostituzione dei costosi recipienti bronzei, venivano essi deposti nelle tombe. La tecnica del bucchero si raffina assai a Chiusi che diventa, come si è detto, il centro maggiore di fabbricazione, ma anteriormente a questi buccheri chiusini si hanno varî stadî, rappresentati dai primi tentativi del secolo VII con decorazione graffita e poi dai buccheri, in cui la decorazione figurata è a stretti rilievi, ottenuti mediante un piccolo stampo a cilindro girato tutt'attorno al vaso. Ma i buccheri chiusini di questa fase di arte presentano talora forme barocche e strane attestanti un gusto grossolano

presso gli Etruschi. Gli ornati e le rappresentazioni figurate sono foggiate a parte e poi incollate sulla superficie dei vasi, mentre alcune parti dei vasi stessi finiscono in membri di animali. Certo è che come modelli di questa arte industriale, che tiene e della ceramica e della coroplastica, si debbono ammettere rilievi di lamina bronzea lavorata a sbalzo. Notevoli sono i bracieri a vassoio di forma rettangolare, con due anse nei lati brevi e con un'apertura in uno dei lati lunghi. Ma si può addurre come una delle testimonianze migliori di tale genere d'industria una *oinochoe* (1) (fig. 263) a testa di toro con la bocca aperta, nel cui ventre è espresso più volte il gruppo di Eracle in lotta col toro cretese. Tale forma di vaso ricorda alcuni prodotti di ceramica protocorinzia. Infine è da notare che nelle singole tombe sono complessi più o meno grandi di vasi di bucchero, che costituiscono i cosiddetti servizi funebri.

(Brogi)

Fig. 263. — *Oinochoe* di bucchero ad imboccatura a testa di toro (cm. 44).

Gli specchi etruschi. — L'attività degli Etruschi si esercita in prodotti di arte essenzialmente industriale non solo per scopo funebre, ma anche per l'uso della vita. Cominciano invero ad apparire gli specchi bronzei figurati, sia ad incisione, sia, meno frequentemente, a rilievo. Negli specchi arcaici si osserva che l'arte ellenica si presta dapprima ad incidere vagamente di figure e di ornati lo spazio circolare dello specchio indulgendo alle inclinazioni del popolo, in mezzo a cui essa viene ad arrecare i suoi prodotti e ad eseguirne dei nuovi. Parimenti, come si è visto, l'arte ellenica plasma per gli Etruschi sarcofagi fittili o dipinge gaie scene nelle tetre tombe. Nasce in seguito la imitazione, ed ecco i tentativi faticosi e lenti per potere raggiungere eguale finitezza e bellezza esecutiva, e nella imitazione traspare sempre più ciò che era stato raggiunto dall'arte ellenica, le cui forme perdono della loro facilità e scioltezza ed acquistano un carattere

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

di sforzo e di goffaggine. Ma l'addestramento imitativo è ineguale; ora è maggiore, ora è minore; si ha tra alcuni specchi arcaici una disuguaglianza di valore artistico, che è del tutto individuale. Avviene poscia, il che è un altro effetto di questa imitazione, anche il ritorno a forme viete di uno stadio artistico già tramontato. Ma, in seguito,

Fig. 264. — Specchio vulcente con « Eos e Cefalo ».

superati i primi tentativi e tempratasi la mano dell'artefice etrusco nel continuo esercizio dell'adornamento dello specchio, si hanno figure e schemi di scene, che ben poco hanno da invidiare ai prototipi ellenici; cioè all'individuale sforzo imitativo si sostituisce una generica attitudine e maestria.

In uno *specchio* di Vulci (1) (fig. 264) a rilievo, tutto circondato da una orlatura a ramo di edera, è la figura di *Eos*, che amorosamente trasporta

(1) Roma, Vaticano; Museo Etrusco Gregoriano.

Cefalo giovinetto col remeggio delle ampie ali. È la espressione del volo a gambe ripiegate e rappresentate di profilo, quale nell'arte arcaica dei Greci ci è manifestata dalla Nike di Delo; il torace è di prospetto ed il volto si ripiega con sguardo pieno di amorosa cura, in direzione contraria delle gambe, verso il volto del rapito adolescente. Il nimbo raggiato attorno al capo della dea doveva essere estraneo al modello ellenico; esso è di pretto carattere etrusco; ma, sia nell'assieme che nei particolari, questo specchio, che va collocato verso la fine della presente fase di arte, palesa una chiara dipendenza dalla ceramica attica di stile severo, forse da un fondo di tazza, ed in esso specchio, come nei tondi interni di tazze. si osserva sciolto nel modo migliore il problema di composizione in una superficie circolare.

Il tempio etrusco. — In questa fase di arte in Etruria e nelle terre imbevute di cultura etrusca s'innalzano templi; ma purtroppo di essi sono rimaste solo scarse, lagrimevoli traccie per quanto concerne la loro conformazione, mentre più abbondanti sono i residui dei loro rivestimenti in terrecotte policrome. Il tempio etrusco, che fa ora la sua prima apparizione, ci si presenta come una curiosa testimonianza di arcaismo in ritardo e, come nella fase anteriore le tombe a *tholos* vivamente ricordano la scomparsa civiltà cretese-micenea, così ora i templi, con la ossatura lignea rivestita di terrecotte policrome decorative, richiamano una età già trascorsa per la Grecia, e di cui un ricordo si mantenne per lunghissima serie di anni nella parziale conservazione del legno nello Heraion di Olimpia e nel tempio di Thermos della semibarbarica Etolia.

La conoscenza del tempio etrusco era basata, prima delle più recenti scoperte, quasi esclusivamente su di un passo assai dibattuto di Vitruvio (*De Architectura*, IV, 7, 1), in cui è esposto un vero canone di norme tecniche, che sembrano ricondursi ad un solo tempio dall'architetto augusteo fatto oggetto di studio, forse al tempio romano di Cerere, Libero e Libera consacrato nel 491 a. C.

Gli scavi archeologici di questi ultimi decenni hanno portato alla luce i residui di templi in diverse località, i quali vengono a collocarsi accanto alle documentazioni prima note dei quattro edifizi sacri di Alba Fucense e del tempio di Giove Capitolino, che, sebbene ricostruito o restaurato più volte, mantenne sempre le forme primitive di tempio tuscanico dalla originaria sua edificazione compiuta nel 509 a. C. Ecco le località che hanno dato residui o traccie di templi di questa fase di arte: Marzabotto nella valle montana del Reno a chilometri 24 da Bologna, Firenze (al di sotto dell'arce di età romana), Civita Castellana (tempio di Giunone Curite), Conca (antica Satrico: prima costruzione del tempio della *Mater Matuta*). Dappertutto, anche nella pianta che non è uniforme, sono non pochi caratteri che chiaramente ci testificano

come il tempio etrusco-italico corrisponde alla fase più antica dell'architettura sacra presso i Greci. Ma peculiare della civiltà etrusca è il tipo di tempio a triplice cella, di cui l'esempio più perspicuo era il santuario di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio con le tre celle dedicate al dio e alle dee Giunone e Minerva. Così in questo culto riunito a tre divinità veniva a conservarsi, attraverso lunga serie di secoli, quanto era proprio del culto religioso pre-ellenico. Di templi a triplice cella conosciamo, oltre a quelli dei Campidogli di Segni e di Fiesole di età seriore e del Campidoglio di Roma, quelli di Giunone Curite a Civita Castellana, del Campidoglio di Firenze nella sua primitiva costruzione e due dell'arce di Marzabotto.

Di particolare importanza è questa arce (fig. 265), che certo risale sino al sec. VI ed in cui sono conservati gli avanzi di ben cinque monumenti sacri; fortunatamente nè essi sono stati soggetti a ricostruzione, nè su di essi si sono stesi altri strati di posteriori civiltà. Di queste cinque costruzioni due (*c*, *e*) presentano il tipo di tempio a triplice cella non intieramente conservata nel suo perimetro; di una terza costruzione (*a*) rimane solo un angolo, le rimanenti due (*b*, *d*), conservate intiere nella loro base a massi tufacei con un avancorpo a scalinata, erano veri podii o altari all'aria aperta. Di essi uno (*b*) ha un pozzo profondo, che era coperto da una lastra, nella quale è da riconoscere la pietra *manalis* delle antiche credenze etrusche passate ai Romani, mentre il pozzo costituiva il *mundus*, il centro religioso della città. Doveva essere questo basamento l'altare per gli dèi infernali, mentre l'altro, più ampio (*d*), doveva costituire l'ara propriamente detta per gli dèi celesti. Si aggiunga che le cinque costruzioni dell'arce di Marzabotto guardano verso il sud, meno il tempio *e* che diverge leggermente verso sud-est. La disposizione con l'apertura verso mezzogiorno corrisponde alla norma espressa da Vitruvio. È in realtà una orientazione che doveva essere seguìta regolarmente, poichè essa si accorda con le credenze degli Etruschi, che collocavano la sede delle proprie divinità nel punto nord del cielo; perciò nella parte settentrionale dei templi ponevano essi i simulacri delle divinità, onde l'ingresso nei santuari doveva essere necessariamente a mezzogiorno.

Dei tre templi di Marzabotto (*a*, *c*, *e*) speciale menzione merita quello che si designa con la lettera *c* (fig. 266), il quale, come si è osservato recentemente, corrisponde al tempio descritto da Vitruvio e, sotto molti aspetti, al tempio primitivo di Firenze. Ed invero tutti e tre questi edifizi, il fiorentino, quello di Marzabotto ed il vitruviano, probabilmente quello di Cerere, Libero, Libera, debbono essere ritenuti presso a poco contemporanei. Si è assodato che l'edifizio di Marzabotto doveva essere largo m. 19 con la cella centrale larga m. 7; la lunghezza doveva raggiungere m. 22,80, sicchè si avrebbe tra larghezza e lunghezza la proporzione

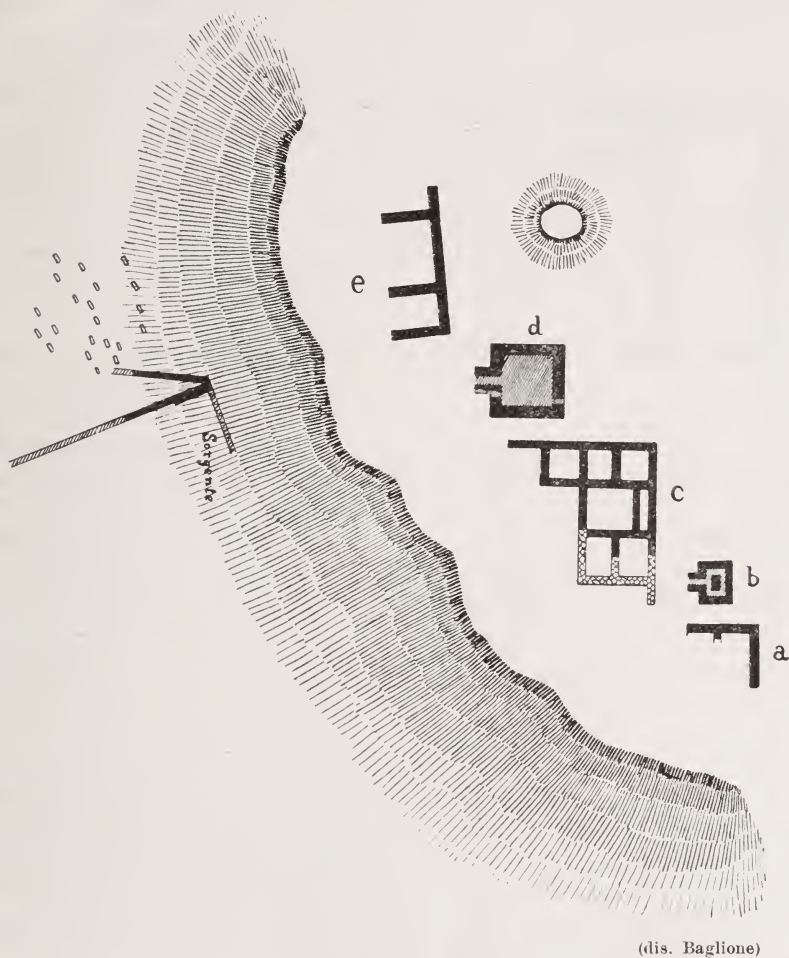
vitruviana di 5 a 6; inoltre corrispondono ai precetti di Vitruvio anche le proporzioni reciproche delle tre celle. Nel senso della lunghezza il tempio viene ad essere diviso in due parti uguali: una riserbata al

(dis. Baglione)

Fig. 265. — L'arce di Marzabotto coi cinque edifizi sacri.

porticato (parte *àntica*), l'altra alle tre celle (parte *pòstica*); tutto ciò è pure secondo il canone di Vitruvio. Il tempio di Marzabotto era prostilo e doveva essere tetrastilo cioè a quattro colonne e a duplice linea di colonne. Secondo Vitruvio i muri dello stilobate debbono presentare uno spessore doppio del diametro delle colonne; nel tempio di Marzabotto lo stilobate è grosso circa m. 1,20, sicchè le colonne avranno avuto il diametro di m. 0,60 all'incirca, e, siccome il modulo della colonna nel

tempio etrusco, pure secondo Vitruvio, sarebbe stato di sette diametri, così le colonne avrebbero avuto l'altezza di m. 4,20 all'incirca. Ma tutto ciò non si accorda con quanto asserisce d'altra parte Vitruvio, che cioè le colonne avrebbero dovuto misurare il terzo della larghezza dell'edifizio; se così fosse, essendo la larghezza del tempio di Marzabotto di m. 19, le colonne avrebbero dovuto ivi misurare m. 6,30 di altezza con un diametro di m. 0,90 e conseguentemente con uno stilobate grosso m. 1,80. Invece tutto porta a credere, dato il minore spessore dello stilobate, che il tempio di Marzabotto fosse assai più basso di quanto sarebbe sancito nel canone di Vitruvio.

(da Durm)

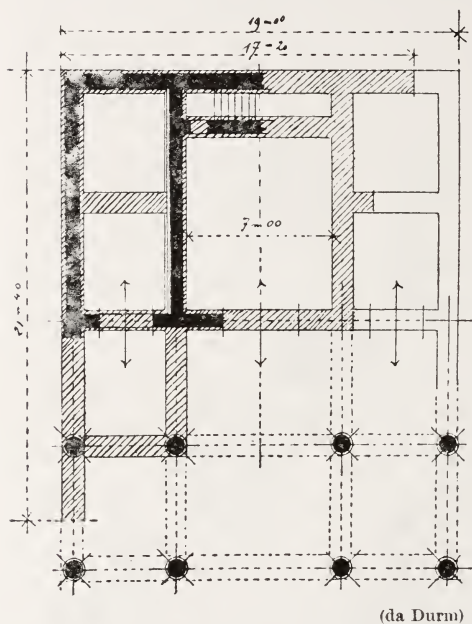



Fig. 266. — Pianta del tempio C di Marzabotto.

Queste larghe dimensioni con spazieggiati intercolunni, corrispondendo ad una altezza assai modesta, dovevano dare al tempio di Marzabotto un pesante, tozzo aspetto di goffaggine provinciale, contrastante con l'armonia, la snellezza, la eleganza dei templi ellenici dell'architettura pienamente evoluta. E perciò i frontoni dovevano essere con gli angoli laterali assai acuti e con uno spazio a triangolo schiacciato, e, se ci ricordiamo che aspetto consimile presentavano i frontoni dello Heraion di Olimpia — importantissima documentazione della primitiva architettura religiosa presso i Greci — non possiamo che ripetere la constatazione già fatta, che cioè non solo in questa fase di arte, ma in età assai meno vetusta, come si può arguire dalle trasformazioni o dai rifacimenti avvenuti nel periodo ellenistico, nel tempio etrusco-italico erano rimasti schematizzati e con caratteri peculiari, come la triplicità della cella, aspetti assai arcaici del tempio ellenico, che noi con fatica possiamo rintracciare in alcune costruzioni della Grecia. Il tempio della *Mater Matuta*, non lontano dai confini della Campania, ci indica, si può dire, la strada per la quale i metodi architettonici nella costruzione dei templi penetrarono nell'Italia di mezzo. Le colonie elleniche dell'Italia meridionale, e principalmente Cuma, saranno state maestre agli Etruschi e agli Italici, i quali, fissati i metodi costruttivi di rozzi edifizi in legno su stilobate

di sassi e con rivestimenti di variopinte terrecotte, più non li modificarono e li mantennero tutti schematizzati sino alla compiuta romanizzazione del paese.

La colonna tuscanica. — Ritornando al tempio di Marzabotto, si deve osservare che in esso le colonne erano certamente di legno, cioè tronchi di albero levigati, che riposavano su basi modinate di pietra, di cui alcuni esempi si rintracciarono, e nell'arce e nel pianoro di Marzabotto. La colonna doveva adunque essere di ordine tuscanico, col qual nome convenzionale s'intende una colonna dorica provvista di base e senza scanalature. Un esemplare di pietra, ritrovato a Pompei ed ascritto al secolo VI, potrebbe appartenere al mondo ellenico e non già a quello italico-etrusco. Ed invero, come risulta da due edifizi riprodotti sul vaso François (si v. uno nella fig. 176) e da un residuo di colonna del tempio di Demeter a Pesto, dovette anche nell'ordine dorico rimanere talora, come residuo di un tipo proto-dorico, la colonna provvista della base. È una forma primitiva che si suppone nei templi arcaicissimi di Grecia, in cui la colonna di legno, analogamente a ciò che ci appare nella civiltà pre-ellenica (cf. il tesoro di Atreo), doveva essere sostenuta da una base; ed è questa forma peculiare di colonna che, insieme a tanti altri caratteri arcaicissimi del tempio, passò agli Etruschi e da questi fu conservata in modo costante sì da assumere la denominazione di colonna tuscanica.

Fig. 267. Ricostruzione di colonna tuscanica vulcente.

In Etruria i residui di colonne del grande tumulo di Vulci, detto la *Cucumella*, costituiscono una delle documentazioni più antiche per lo studio della colonna tuscanica di pietra: vi è nella colonna vulcente ricostruita (fig. 267) una peculiare impronta provinciale e cioè una base panciuta, un echino rotondo e schiacciato ed un abaco pesante. Ma accanto alla colonna tuscanica gli Etruschi usarono posteriormente altre varietà di colonne: la colonna tuscanica con scanalature (esempio: da Vulci), la colonna veramente dorica (esempio: la tomba di Bomarzo), pilastri o con capitelli a volute quasi di tipo eolico (esempio: la tomba dei rilievi a Cerveteri) o con capitello di carattere cipriota (esempio: la *tomba dei Capitelli* a Cerveteri) (fig. 268). Altre forme complicate di ellenica derivazione appaiono poi nel periodo ellenistico.

La copertura del tempio etrusco. — Per lo studio della copertura del tempio etrusco, più che il passo suddetto di Vitruvio, assoggettato per tale parte ad interpretazioni assai varie e discordi, servono alcune urne riproducenti forme templari, minuscoli modelli fittili di templi e rappre-

sentazioni di edifizi in rilievi (es. un cippo chiusino arcaico) (1). Il tetto angolare era ampiamente sporgente e tutto era rivestito ed adorno di terrecotte: antefisse, acroteri grandi centrali, anche con personaggi figu-

(Brogi)

Fig. 268. — « Tomba dei Capitelli » di Cerveteri.

rati, rilievi pure nelle testate del *columen*. Il quale *columen* era la grande trave longitudinale, su cui poggiava la schiena del tetto e le cui testate apparivano nei frontoni, sicchè molto probabilmente nel tempio etrusco-italico dei secoli VI e V questi frontoni erano privi di decorazione figurata.

---

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

L'acroterio fittile del tempio di Mercurio da Faleri. — Come insigne esempio di coroplastica decorativa dei santuari etrusco-italici dev'essere addotto l'acroterio centrale figurato del tempio di Mercurio dell'antica

(Brogi)

Fig. 269. — Acroterio del tempio di Mercurio a Faleri (m. 0,68).

Faleri (1) (fig. 269). Non è questo gruppo monumentale intieramente conservato; attualmente è alto centimetri 68, ma è idealmente ricostruibile con grande facilità. Due figure di guerrieri combattenti poggiano su di un listello, che serviva di congiunzione a due volute, di cui è parzialmente conservata quella di sinistra con orlatura esterna a spirali ad onde, motivo questo frequente nell'arte etrusca a partire dal secolo VI. Queste due volute costituiscono l'incrocio nel culmine del

(1) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

tempio delle due travi superiori del timpano, sicchè nella loro presenza si avverte chiara la derivazione dalla tecnica in legno dell'edifizio sacro; poichè ci appare nel nobile tempio falisco di Mercurio ciò che ci si manifesta pure nelle modeste urne a capanne laziali e pre-etrusche della fase di arte geometrica. L'acroterio falisco è modellato con cura assai grande

(Zagnoli)

Fig. 270. — Stele funeraria arcaica di Bologna (alt. m. 0,93).

a mano e a stecca ed è ricoperto di vivace policromia, e certo con le sue forme arcaiche suscita la nostra ammirazione per la foga espressiva che anima ambedue le figure. Un guerriero, per l'assalto furioso dell'avversario, piega le ginocchia e, volgendo a lui lo sguardo, si prepara alla difesa; ma irrompe l'avversario che doveva essere pronto a vibrare un colpo di spada. L'armatura dei guerrieri è puramente ellenica della civiltà del secolo VI; due pezzi insoliti eccitano la nostra curiosità: i cosciali e la spada corta e ricurva come una scimitarra. I cosciali, che dovevano essere di cuoio, non sono peculiari di questo monumento falisco; si riscontrano invero in terrecotte di Cuma e presso guerrieri dipinti su monumenti ceramici corinzi ed attici. La corta spada ricurva ha un carattere veramente orientale, che trova il suo riscontro in monumenti della Licia e della Caria. Al vigoroso influsso dell'arte jonica, se non direttamente a mani elleniche deve essere riferito l'acroterio di Faleri, novella e perspicua testimonianza di adattamento alla cultura locale etrusco-italica della floridissima arte della Grecia.

L'arte figurata a nord dell'Appennino. — A questa fase appartengono i primi documenti di arte figurata, già sciolta dalle formule geometriche, per le regioni a settentrione dell'Appennino. Riconosciamo nella pianura padano-veneta due centri importanti di civiltà: Bologna ed Este. A Bologna, nell'arte attardata nella decorazione geometrica e nella cultura rimasta villanoviana cominciano ad infiltrarsi elementi etruschi e l'aspetto della civiltà va trasmutandosi alla fine del secolo VI per diventare essenzialmente etrusco, pur con caratteri meno evoluti rispetto a quanto appariva nel versante del Tirreno. Ad Este vi è la civiltà veneta e l'arte è di carattere geometrico, ma anche qui, pur con la permanenza di schemi geometrici decorativi, si avverte il progresso con la introduzione di un'arte figurativa per le vie e dell'Adriatico, per mezzo di Adria, e della Etruria, per mezzo di Bologna.

(Zagnoli)

Fig. 271. — Situla della Certosa di Bologna (cm. 32).

Una stele bolognese. — Una stele frammentata di friabile arenaria, che serviva di copertura ad una tomba villanoviana, di provenienza bolognese (1) (fig. 270), ci palesa un'arte infantile pur d'ispirazione ellenica, e precisamente dalla ceramica attica a figure nere, e negli ornati e nella composizione della scena. Il defunto, minuscola figurina su cocchio tratto da due cavalli, il contorno di uno dei quali doveva essere espresso col colore, è preceduto da un dèmone guidatore delle anime che, rivolgendosi, sembra che voglia fermare il carro mediante un bastone, ad indicare l'arrivo nel regno della morte. In questo piatto rilievo tutto è goffo e maldestro e chiara vi si manifesta la scarsissima potenzialità artistica degli umili scalpellatori locali.

La situla della Certosa. — Migliore assai per complessità di scene e per espressione di forme e di concetti è la *situla* bronzea figurata proveniente dalla necropoli della Certosa presso Bologna (2) (fig. 271). Pare che in questo vaso di lamina lavorata a sbalzo si sia mantenuta la tradizione, per il metodo decorativo a zone e per la composizione

(1-2) Bologna, Museo Civico.

Fig. 272. — Svolgimento delle scene della situla della Certosa.

a figure umane e bestiali, di lavori arcaici di influsso jonico, di cui un esempio perspicuo ci è dato dalla pisside eburnea della Pania. Quattro sono le zone nel vaso bolognese (fig. 272): la prima è piena di guerrieri, due a cavallo e gli altri a piedi distinguibili per quattro generi diversi di armamento, che costituiscono per noi una documentazione interessante per la conoscenza del costume e dell'ambiente di cultura degli abitanti della Etruria circumpadana alla fine del sec. VI. E tale importanza di documentazione hanno pure le due zone sottostanti. Nella prima è una solenne processione funebre con l'urna cineraria gravemente trasportata da due personaggi dall'ampio cappello, in un corteo assai vario per figure maschili e femminili con oggetti di corredo sepolcrale, con utensili e bestie pel sacrifizio. Scene realistiche adornano pure la terza zona, sicchè, anche per questo monumento, gli studiosi hanno rievocato lo scudo omerico di Achille (*Iliade*, XVIII, v. 483 e segg.), sebbene esista tanta differenza di età e tanta distanza di luoghi. Il contadino torna dai campi,

dopo aver sciolto i buoi dall'aratro che ora egli porta sulle spalle; un famiglio trascina un porco al macello; su di un divano due personaggi suonano, uno la siringa e l'altro una cetra, mentre due compagni stanno ad ascoltare e due fanciulli giuocano; due cacciatori ritornano col cervo ucciso, mentre il cane li accompagna; infine un altro cacciatore fa incappare nella rete una lepre. Quanta assennata ponderatezza nella composizione! Quanta vivacità e quale cura e nell'assieme e nei particolari, pur nella ingenua inabilità del disegno! Da ultimo nella zona più bassa è una serie di belve e di mostri, barbarica traduzione delle frise zoomorfe dell'arte jonica.

Fig. 273. — La situla atestina « Benvenuti ».

La situla « Benvenuti » di Este. — In confronto della situla della Certosa, quella di Este detta *Benvenuti* (1) (fig. 273)

(1) Este, R. Museo Atestino.

presenta una palese inferiorità, e nel complesso delle composizioni figurate, e nella espressione delle singole forme umane e bestiali. Tre sole sono le zone: nella prima giustamente è stata riconosciuta la rappresentazione di una fiera, accennata per mezzo di alcuni episodi salienti, cioè l'esame di un cavallo per la compera, la baracca

(da Much)

Fig. 274. — Il « carro votivo » di Strettweg.

di un mercante ramaio, lo spettacolo di due pugili, mentre in mezzo degli uomini indossanti grossi pastrani siedono bevendo. Ma accanto a queste scene realistiche vi sono un grosso uccello ed un essere favoloso, un centauro alato. Nella seconda zona sono le belve ed i mostri relegati giustamente nell'ultima zona della situla bolognese; accanto è un pastore, che all'ombra di un albero custodisce l'armento accennato da un bue. Infine, nell'ultima zona, è un ritorno festevole da una vittoriosa impresa guerresca; dopo il carro del duce vengono i soldati coi prigionieri. Ma alla situla di Este manca quella perspicuità di rappresentazione, quella ben pensata divisione delle parti che vediamo nella situla di Bologna; tutto produce subito l'effetto di disgregazione, di incoerenza, la quale, del resto, in realtà esiste nelle due zone superiori. Infine la assai maggiore inabilità dell'artefice veneto si palesa anche in modo assai goffo nel faticoso rendimento delle singole figure.

Il « carro votivo » di Strettweg. — Come documento artistico della civiltà settentrionale di Hallstatt è da citare il *carro bronzeo votivo* di Strettweg

presso Judenburg nella Stiria (1) (fig. 274), che certo deve essere annoverato tra i prodotti più pregevoli per l'arte sua primitiva e per il suo con tenuto religioso. Già la forma di carro con bacile nel mezzo pare una derivazione dal mondo orientale, e ci fa rammentare Cipro che ha dato carri consimili; ma tale derivazione è mediata attraverso la cultura etrusca della Italia centrale, italica dell'Italia del nord. E per di più, sul carro di Strettweg il carattere locale è offerto dalla presenza di tante figurine umane e bestiali, che si affollano sulla piattaforma riposante sugli assi delle quattro ruote. Al centro è una donna ignuda di altissime proporzioni che sostiene il bacile: è essa una divinità o una sacerdotessa? Forse è da ammettere la prima ipotesi, data la completa nudità, che rammenta quella della dea simboleggiante le forze naturali, nota a noi da tanti idoli della primitiva civiltà mediterranea. Ed attorno alla dea sarebbero i mortali celebranti la festa in suo onore: pedoni e cavalieri armati di ascia, l'arma peculiare dei popoli primitivi, conducono due cervi dagli altissimi palchi per sacrificarli alla dea, a questa Artemide barbarica, protettrice di un popolo di guerrieri e di cacciatori. Le forme sono infantili, per dir così, tuttora geometriche, ma non manca nelle figure una certa vivacità di movimento.

(da S. Müller)

Fig. 275. — Ascia di bronzo dell'Ungheria.

L'arte decorativa nella regione ungaro-transilvana. — Uno sviluppo analogo alla civiltà scandinava, osservata nella fase di arte precedente, appare ora nelle terre orientali dell'Ungheria ed in Transilvania. Tutte e due queste correnti di cultura hanno la sorgente comune e assai lontana pel tempo e per lo spazio, cioè l'arte pre-ellenica. Ma, mentre la corrente scandinava raggiunge la sua piena espansione nella fase anteriore di arte, solo ora invece si avverte completa evoluzione nella corrente ungaro-transilvanica. Molti sono i punti di rassomiglianza tra i due territori; vi è la medesima essenza nella decorazione basata sui motivi

(1) Graz, *Johanneum:* Gabinetto delle Antichità.

a spirale, ma la superiorità artistica spetta senza dubbio alla Scandinavia. È vero che nella regione ungaro-transilvanica vi è maggiore abbondanza di bronzi e ci sorprende la ricchezza dell'oro, perchè tra i rinvenimenti di maggiore importanza è sufficiente rammentare quello di Czofalva in Transilvania (1), che tra gli altri oggetti aurei comprende nove ascie di oro massiccio, di cui una sola pesa mezzo chilogramma. Ma è d'altro lato innegabile che la nobile, elegante decorazione dei prodotti scandinavi assume un carattere di degenerazione, di disgregazione negli oggetti ungheresi e transilvani. L'ascia di bronzo qui riprodotta (fig. 275) dal ripostiglio di Gaura (2), sia nel disco al tallone che lungo i lati, è ricoperta di ornamenti a spirale, in cui appare già intorbidito il patrimonio decorativo della Scandinavia, che è assai più vicino, per la limpidezza sua, ai monumenti lontanamente precursori dell'Egeo. Qui, col lungo uso in regioni segregate dai forti mutamenti di aspetti di civiltà, la decorazione spiraliforme ha acquistato un carattere ben appariscente di barbarie.

Fase quarta o dell'arcaismo maturo (480-450).

Il « gruppo di Armodio e di Aristogitone ». — Dopo la bufera dell'invasione persiana di Serse (480 e 479 a. C.) gli Ateniesi, ritornati nella loro città, ridotta ad un cumulo di fumanti rovine, si diedero con alacre cura, in mezzo a canti di gioia per la vittoria, a rifabbricare gli edifizi distrutti, a rinnovare i simulacri e le statue commemorative e votive. Serse aveva preso seco come trofeo il *gruppo bronzeo di Armodio e di Aristogitone*, uccisori del pisistratide Ipparco, gruppo eseguito dallo scultore Antenore, verosimilmente poco dopo la cacciata dell'altro pisistratide Ippia (510). Gli Ateniesi nel 477-476 diedero l'incarico a due artisti, Crizio e Nesiote (= l'isolano), di sostituire il gruppo rapito con uno novello in bronzo; di questo secondo gruppo si possiede una copia in marmo trovata a Tivoli (3) (fig. 276). È questa la prima copia romana che incontriamo della lunga serie di copie, le quali costituiscono, meno che per le due fasi precedenti di arte, in cui abbiamo fatto menzione solo di originali, la documentazione più ampia per lo studio della plastica greca. Le statue dei tirannicidi, riproducenti con esattezza l'originale, sono in buono stato di conservazione; l'unico restauro di maggiore importanza, che ancora vi è e che dovrebbe essere allontanato, è la testa posta sul corpo di Aristogitone, antica sì, ma di arte scopadea: Aristogitone doveva essere rappresentato barbuto.

(1-2) Kolozsvar, Museo Nazionale di Transilvania.
(3) Napoli, Museo Nazionale (già Coll. Farnese).

Dinnanzi a questo gruppo viene alla mente il celebre canto di Callistrato in gloria dei due giovani tirannicidi, canto che risuonava con tanto favore nei banchetti ateniesi. Armodio alza la spada per vibrare il colpo di tutta forza, mentre nella tensione dello sforzo il braccio sinistro è steso lungo il corpo; l'amico suo stende, a guisa di scudo, il braccio sinistro da cui pende un drappo, una corta clamide, e nella destra abbassata impugna il ferro. Concorde è il movimento delle gambe, come concorde, anzi comune è il pensiero che spinge i due animosi amici; vi è euritmia nel moto delle braccia e così l'insieme del gruppo dà una bella idea dell'azione simultanea qui esibita; nondimeno vi è ancora qualche cosa di legato, di rigido in questo movimento ritmicamente concorde. Il modo con cui è stato trattato il nudo in questi corpi atletici dimostra un sufficiente grado di progresso; ma vi è secchezza e schematismo; il volto di Armodio, con lo sviluppo eccessivo nella sua parte inferiore, con la bassissima fronte incorniciata da corti ricci a lumachelle, che coprono tutta la calotta cranica, dimostra un carattere spiccatamente arcaico, per cui è ovvio il collegamento con le ultime opere plastiche della precedente fase. Così nella clamide manca del tutto la pieghevolezza del'a stoffa. Ad ogni modo questo gruppo colpisce per la sua imponenza, per la sua grandiosa solennità ed apre felicemente la serie delle opere plastiche di questa fase, in maggioranza imponenti e solenni.

(Brogi)

Fig. 276. — Gruppo di Armodio e di Aristogitone (m. 1,95 e m. 2,03).

I « Damareteia ». — Un'altra città, oltre ad Atene, poteva essere orgogliosa di una piena vittoria su di un nemico barbarico: la città di Siracusa che, sotto il tiranno Gelone nell'anno stesso della battaglia di Salamina (480), era stata vincitrice dei Cartaginesi ad Imera. Col prodotto dei cento talenti di oro che i vinti offrirono a Damarete, moglie del tiranno siracusano, furono subito coniate celebri monete argentee, dei decadrammi chiamati *Damareteia* (fig. 277), che inaugurano la serie dei

Fig. 277. — « Damaretaion » di Siracusa.

mirabili decadrammi fioriti in Siracusa. Da un lato, con la iscrizione denotante il popolo siracusano, vi è una superba testa di arcaismo severo di dea, forse la personificazione di Ortigia, coronata di alloro e ricinta dall'elemento marino, simboleggiato da quattro delfini; dall'altro lato è una vittoriosa quadriga che una Nike incorona e che è guidata da un auriga nella sua lunga veste; nell'esergo è il leone, che allude alle soggiogate soldatesche africane.

L'Auriga di Delfi. — La quadriga vittoriosa richiama invero un'insigne opera plastica, la quale rientra nell'ambiente siracusano, cioè l'*Auriga* bronzeo di Delfi (1) (fig. 278), preziosissima reliquia di un insigne dono votivo. L'auriga delfico è un'alta, slanciata figura di giovine, come l'Armodio del gruppo di Atene, colla prima peluria sulle guancie. Il lungo abito, proprio degli aurighi, cade a pieghe verticali, profonde come le scanalature di una colonna dorica, sin quasi al collo del piede; il panneggiamento è pure in modo severo simmetrico sul petto, nella gonfiezza al di sopra della cintura, e con la severità del vestito, con la tranquillità inflessibile della posa concorda la serietà dignitosa del bel volto, animato da giovanile freschezza (fig. 279). Rispetto alla testa di Armodio si osserva un progresso innegabile; più proporzionate tra di loro sono la parte superiore e la inferiore del viso, sebbene le guancie siano ancor sviluppate, il mento rotondo e possente; maggior respiro di vita emana dalle labbra

(1) Delfi, Museo.

leggermente schiuse, dal luminoso sguardo degli occhi incastrati e di pasta vitrea; la benda circonda gli ondulati, non lunghi capelli convenzionalmente espressi ed aderenti al capo, ma già mossi; degno di ammirazione è infine il trattamento dei piedi, espressi con un realismo tale da indurci a credere che essi siano stati modellati dal vero. Fusione divina di elementi vieti dell'arcaismo precedente e di nuovi elementi che tentano di liberarsi, ma con cosciente modestia, dalle convenzionali formule che li tengono astretti e legati!

Indubbiamente si ha nell'auriga di Delfi una opera modellata e fusa da un artista di grido che, lungo il cammino dell'arte, dovette avere importanza non lieve nel suo contributo al progresso. Tra le varie ipotesi emesse al riguardo e sulla età della statua, crediamo plausibile quella che vede nella dedica, conservataci su di un blocco della base, due dedicanti successivi della quadriga: Anassilao, tiranno di Reggio, morto prima di aver visto compiuto il suo voto, e Polizalo, il fratello minore di Gelone di Siracusa, che si sostituì al primitivo dedicante, suo parente, cancellandone il nome. L'auriga sarebbe stato eseguito circa il 475 o poco dopo e come suo autore potrebbe in tal modo essere nominato un grande artefice, Pitagora nativo di Samo, ma poi vissuto a Reggio, e perciò detto di Reggio.

(Alinari)

Fig. 278.
L'Auriga di Delfi (m. 1,80).

Le terrecotte figurate calabro-siciliane. — Un influsso innegabile di questa arte plastica, fiorita dalla fine del VI secolo a tutta la prima metà del sec. V, mercè l'opera di Pitagora e del suo maestro Clearco di Reggio, si ha nella fiorentissima produzione di terrecotte figurate della Calabria (Reggio, territorio di Gerace, cioè dell'antica Locri, Rosarno o antica Medma) ed anche della Sicilia orientale (Grammichele, Licodia o antica Inessa). È una branca minore di arte locale sviluppatasi sotto l'impulso della plastica maggiore importata dalla Grecia, come al medesimo impulso è dovuto l'altro ramo peculiare di arte italo-siciliana, quello della monetazione, che assurge a sommo splendore.

A Locri si rinvenne recentemente un sacrario di Persefone, privo di tempio con una edicola tesauraria; ma di questo sacrario la parte più

preziosa rinvenuta è una congerie di tavolette di terracotta, con rappresentazioni a rilievo di arte spesso assai fine che debbono essere collocate per lo stile nel primo terzo del secolo V. Sono rappresentazioni di Persefone e di divinità infernali o agresti con lei congeneri; sono scene allusive al mito di Persefone, scene di offerte, di culto, di carattere unebre e ci offrono una precisa documentazione per la miglior conoscenza della architettura, del costume, dell'arredamento famigliare di questo periodo di tempo. Su di una (fig. 280) di queste tavolette da appendere, purtroppo frammentata come tutte le sue compagne (1), sono contrapposte due solenni figure di divinità: Persefone è seduta verso destra su trono a spalliera con gli attributi a lei soliti del gallo infernale e della spiga di grano; a lei dinnanzi è in piedi Dioniso dall'ampia barba col *kantharos* o nappo ed il ramo di vite carico di grossi grappoli. Il trattamento è ancora arcaico, gli occhi sono esibiti di pieno prospetto ed il drappeggiamento è schematico; ma quale contegno pieno di dignità emana da queste due figure, sia da quella della dea maestosa sul trono che da quella del dio ignudo nella parte superiore del torso e nelle braccia di molle carnosità! Quale mistico candore animò le mani del modesto, ignoto coroplasta nello esprimere queste figure sì finite in ogni loro parte!

(Alinari)

Fig. 279. — Testa dell'Auriga di Delfi.

I tetradrammi di Nasso. — La testa barbuta di Dioniso con le labbra sì piene, ci rammenta la testa, meno arcaica tuttavia, dello stesso dio su celebri tetradrammi di Nasso (fig. 281), dei primi tempi della ricuperata autonomia di questa vetusta città greca della Sicilia orientale, subito dopo il 461. È una testa dionisiaca veramente meravigliosa per l'accuratissimo lavoro suo: la barba è a peli estremamente sottili, la chioma, circondata da corona di edera, è divisa a ciocche riunite a ciuffo sulla nuca, l'occhio ha già la espressione di profilo. Nè meno degna di

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico (deposito provvisorio).

ammirazione è la figura nel rovescio della moneta: una figura di bestiale, muscoloso Sileno accoccolato a terra, vero fratello del Marsia di Mirone di cui più avanti sarà cenno; egli pregusta il sapore del vino e costituisce un simbolo bene acconcio delle vitifere colline presso cui sorgeva la città, delle ultime propaggini dell'Etna.

(Fotogr. del Ministero della P. I.)

Fig. 280. — Tavoletta fittile da Locri Epizefiri.

Il « trono Ludovisi ». — Con le terrecotte locresi presenta innegabili analogie uno dei fiori di più soave, delicato profumo che il tempo ci ha risparmiati nella crudele rovina dell'arte ellenica, il cosiddetto *trono Ludovisi*, proveniente da Villa Ludovisi a Roma (1) (fig. 282). Dopo la pubblicazione di un marmo analogo, ma assai meno attraente, ritrovato pure a Roma ed emigrato al di là dei mari, in America (2), si è creduto che ambidue i marmi facessero parte di un solo monumento, cioè costituissero o i guarnimenti superiori di un'ara da sacrifizio o la ornamentazione di un letto sacro. In realtà i due marmi, pur essendo l'uno riscontro dell'altro, sono indipendenti, costituiscono due opere diverse, e forse si potrebbe ritornare alla prima ipotesi, che vedeva nel marmo Ludovisi il residuo di un trono per simulacro. Ed incertezza vi è anche nel contenuto: nel lato maggiore si è visto o la rappresentazione di una partoriente, o il ritorno di Cora dagli Inferi o infine la *nascita di Afrodite* dalle onde del mare. Questa ultima spiegazione ha per sè molto di probabile

Fig. 281. — Tetradramma di Nasso (Sicilia).

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.
(2) Boston, Museo di Belle Arti.

e par giusto riconoscere nella delicata figura rivestita di leggerissimo chitone, che sembra madido di acqua ed incollato sulle forme del corpo, la dea Afrodite che, sorgendo dalle spume delle onde, solleva il volto, il quale, ancora pieno di stordimento alla luce piena del sole, è baciato dalla fresca brezza marina. Premurose due Ninfe, forse le due Ilizie, la

a (Brogi)

Fig. 282 *a*. — « La nascita di Afrodite » sul « trono » Ludovisi (m. 1,07).

sollevano per le braccia, mentre tendono un mantello il quale viene opportunamente a nascondere la parte inferiore della dea. È questa scena una acconcia illustrazione all'inno omerico ad Afrodite.

Nei caratteri arcaici della figura di Afrodite, con le mammelle così allontanate l'una dall'altra, con l'occhio tuttora di prospetto, quanta soavità, quanta accuratezza! Come sono fini, di seta, gli aurei capelli della dea, che profilo gentile già ha assunto il suo volto, come pudicamente il chitone le ricopre il torso e pudicamente le è ricoperta dallo *himation* la parte inferiore del corpo! Eppure ignuda avrebbe dovuto uscire dalle acque la bellissima dea. Ma se ignuda fosse stata esibita, non avrebbero offerto le forme della dea, che traspaiono sotto il molle chitone e che sono accentuate dal contrasto dello *himation* teso al disotto, quel senso di squisita voluttà che tanto ci attrae.

Nei lati minori vi è un contrasto; la nostra mente rievoca il tizianesco *Amor sacro e Amor profano*, quando si osservano le due figure, così diverse, di donne sedute su ripiegati cuscini: da una parte la pudica *sposa*,

tutt'avvolta la sottile, elegante persona nel chitone e nella *himation*, compie un'azione sacra bruciando granelli d'incenso su di un *thymiaterion* o brucia-profumi; dall'altro è la *etèra* compiutamente ignuda, che suona le tibie con la disinvoltura di atteggiamento, che in lei doveva essere abituale nelle orgie sfrenate. In quella la spiritualità, in questa

b *c* (Brogi)

Fig. 282 *b*, *c*. — « La etèra e la sposa » sul « trono » Ludovisi (m. 0,86 e m. 0,86).

la sensualità; non sono questi due caratteri doni della lusingatrice dea dell'Amore?

La « Hestia » Giustiniani. — Tre statue debbono ora essere menzionate, le quali si collegano per certi rispetti coi marmi figurati a noi pervenuti del tempio di Zeus in Olimpia: la *Hestia* Giustiniani (1), forse originale marmoreo; l'*Atleta* copia in marmo eseguita da Stefano (2) scolaro di Passitele (età di Augusto); lo *Spinario* (3), originale bronzeo.

La *Hestia* Giustiniani (fig. 283) è una imponente figura di dea, sulla cui identificazione, o Hestia, o Demeter, o altra divinità, non vi può essere, sinora, certezza. Il severo chitone dorico, che essa indossa, cade sino ai piedi, completamente ricoperti, in lunghe, verticali, profonde pieghe che, del tutto simili ai canali di una colonna

(1) Roma, Museo Torlonia.
(2) Roma, Villa Albani-Torlonia.
(3) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

dorica, nulla modellano delle forme del corpo; l'*apoptygma* o lembo ricadente sul petto, è pure trattato come una semplice lamina metallica, increspata da poche pieghe che, o verticali scendono dalle mammelle, o oblique solcano la superficie, o curveggianti uniscono le mammelle stesse. Sul capo e sulle spalle è un ampio velo; risalta il carattere severo del volto dalla bassa fronte, ricoperta dalle lunghe anella della chioma, dalle guancie scarnate, piatte, dal mento assai pronunciato, dalla bocca infine severamente chiusa con espressione di nobile serietà, come nella testa dell'efebo biondo della fase precedente di arte. Forse nella dea qui rappresentata è una opera della corrente di arte peloponnesiaca, può darsi argiva, la quale esercitò, come si è visto, largo influsso nella plastica attica ed alla quale si riconduce anche l'arte giovanile dell'attico Fidia.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 283. — La « Hestia » Giustiniani.

L'« Atleta » di Stefano. — Così all'ambiente argivo viene ascritto generalmente l'originale dell'*Atleta* firmato da Stefano (fig. 284); questo marmo, ritrovato nelle vicinanze di Porta Salaria a Roma, rappresenta un efebo vincitore, del tutto ignudo, che insiste sulla gamba sinistra. Perciò, per il ripiegamento dell' altra gamba, il c o r p o acquista una leggera ondulazione in bel modo incoronata dal lieve curvarsi del capo, giovanilmente fresco. Il corpo è poderoso per le spalle quadrate, per il petto assai sviluppato, ma tutta la figura, mercè anche la piccolezza del capo, dà una impressione di forza asciutta ed agile che ci fa rammentare un passo di Luciano (*Anacarsi* o *I Ginnasi*, § 25) riguardante gli atleti coloriti dal sole, palesanti l'ardore ed il coraggio, nè magri nè grassi, ma ben proporzionati, senza superfluità di carne per l'esercizio continuo della palestra: « quello invero che i vagliatori fanno col frumento, per noi fanno i ginnasi coi corpi; dopo di avere allontanato da essi la pula e le ariste, puro il frutto discernono ed accumulano ».

Lo « Spinario ». — Lo *Spinario* (fig. 285), noto a Roma fin dal sec. XV, rappresenta un tenero fanciullo di forme squisitamente ideali, ma in una

azione di crudo realismo, per la quale ragione esso è stato giudicato da alcuni dotti come un rifacimento nello stile arcaico di un motivo risalente all'arte ellenistica. I tratti realistici che sono, come vedremo, nei marmi di Olimpia ed i caratteri puramente arcaici e non arcaistici del grazioso bronzo, inducono invece a collocarlo in questa fase di arte del maturo arcaismo. È qui rappresentato un piccolo corridore della corsa dei fanciulli, il quale è riùscito vincitore nella gara, pur con l'acuto dolore di una spina, che gli si è conficcata nel piede sinistro e che ora, finita la corsa, sta togliendo con cura. Nella testa di questo bellissimo fanciullo le lunghe anella di capelli, fini ed ondulati, mantengono la posizione medesima, come se il capo fosse diritto e non così profondamente curvato; le dita della mano sinistra, espresse senza modellatura delle falangi, in luogo di ripiegarsi sul piede ferito, sono rigidamente allungate; non si avverte infine un coordinato legame tra la parte alta e la parte bassa del tronco. Ma con queste deficienze, dovute ad un'arte ancora legata all'ingenuità del passato, quale incanto esercita questa delicata figura! nella quale, conformemente al *Discobolo* di Mirone, di cuisarà cenno più oltre, è una complessità di linee e di varî piani prospettici che, essa pure, ha indotto alcuni allo scetticismo riguardo alla arcaicità da noi ammessa.

(Alinari)

Fig. 284. — « Atleta » con la firma di Stefano (m. 1.44).

Il tempio di Zeus in Olimpia. — Nello Altis di Olimpia, verso il lato meridionale, fu innalzato in onore del sommo padre degli dèi e degli uomini un grandioso tempio; in esso era oggetto di venerazione una delle espressioni più alte del genio artistico dei Greci, cioè il grandioso simulacro criso-elefantino di *Zeus*, capolavoro di Fidia ateniese. Purtroppo di questa opera ci rimangono solo pallidissimi ricordi in monete adrianee della città di Elide con la testa o con la figura intiera del nume (fig. 286), e le parole di alta ammirazione, che con voce concorde ci tramandano parecchi scrittori dell'antichità, ci fanno profondamente rammaricare della perdita gravissima di opera di arte sì sublime, dell'assenza quasi completa di documenti artistici, che di tale opera ci possano offrire una idea approssimativamente esatta. È per sempre scomparso il dio possente e sereno, forte e benigno che, in atteggiamento calmo e solenne

seduto su trono ricchissimo, lavorato a varie scene figurate e foggiato di varî preziosi materiali, pareva che rinsaldasse negli animi dei devoti ogni sentimento d'incrollabile fiducia, pareva che risvegliasse nei loro cuori le più latenti, le più reposte aspirazioni ad un perfezionamento spirituale.

(Anderson)
Fig. 285. — Lo « Spinario » (m. 0,76).

E la dimora del dio è a noi pervenuta infranta al suolo, diruta dai terremoti, dalle alluvioni, dalle mani ignoranti di uomini vissuti in tenebrosi anni di barbarie. Ma dagli scavi germanici, condotti con metodi di ricerca veramente esemplari, si è potuto ricuperare tutto quanto è stato possibile e la integrazione ideale dell'imponente edifizio in tal modo è resa a noi assai facile. Il tempio era di durissimo calcare conchiglifero delle vicinanze di Olimpia; ma la superficie scabra era resa liscia da uno strato di stucco, sul quale era distesa una ricca policromia; di marmo poi sono le metope, le statue dei frontoni, le cimase, le tegole; come architetto è menzionato l'eleo Libone; come età di esecuzione si debbono ammettere gli anni anteriori al 455. Invero nel 457 avvenne la battaglia di Tanagra, in seguito alla quale gli Spartani, vincitori degli Ateniesi e degli Argivi, appesero un'aurea fiale con *gorgoneion* all'acroterio del lato verso oriente.

L'edifizio (fig. 287) è di ordine dorico e si elevava su di un alto *krepidoma;* è lungo 200 piedi olimpici (= m. 64,10), largo 86 piedi ed un quarto (= m. 27,66); è perittero, esastilo, con 34 colonne; la cella è amfiprostila con pronao ed opistodomo preceduto ciascuno da due colonne tra due pilastri; il *naos* è diviso in tre navate per mezzo di due colonnati a due piani, di 7 colonne ciascuno. Lo spazio della navata centrale è suddiviso in tre parti: la prima con l'ampia base di grigio calcare, che doveva sostenere il colosso criso-elefantino, tra la base poi ed il muro occidentale vi era lo spazio libero per uno stretto corridoio; la seconda

parte, leggermente incavata, quasi a vasca con lastra di calcare azzurrognolo, si è creduto fino a poco tempo fa che fosse a cielo scoperto e che in tal modo il tempio fosse ipetrale; la terza, adiacente al pronao e delimitata mediante una cancellata della parte incavata, era accessibile ai devoti. I quali in tal modo solo ad una dovuta distanza potevano ammirare e venerare il simulacro, che, del resto, non sempre era visibile, perchè nascosto da un ricco velario. Quando questo velario veniva sol-

Fig. 286. — Monete di Elide con la testa e con la figura intiera dello « Zeus » di Fidia.

levato, il nume appariva ad una discreta lontananza sullo sfondo oscuro della navata, mentre la luce, forse scendente dall'alto da un lucernario, ne faceva risaltare le forme e contribuiva a suscitare una impressione di vita, pur accentuandone la solenne e calma immortalità.

I frontoni del tempio di Olimpia. — Opportunamente scelti erano i soggetti trattati nei due frontoni e nelle dodici metope figurate a rilievo, che stavano nell'architrave e del pronao e dell'opistodomo. Il contenuto del frontone orientale (1), cioè i preparativi della gara di Pelope e di Enomao, si riferiva ad una saga locale assai nota: Enomao, re dell'Elide, ad ogni giovane che chiedeva la mano della figliuola Ippodamia proponeva una gara di corsa di carri; alla morte erano destinati i vinti pretendenti; ma l'eroe Pelope, anche con l'aiuto di Mirtilo, auriga del re, può alla sua volta vincere ed uccidere Enomao ed impalmare la giovine principessa. Nella composizione di Olimpia è affrontato ed è magnificamente risolto un problema che, per lo stadio tuttora arcaico in cui si trovava allora l'arte greca, poteva sembrare ed era assai arduo: la espressione psicologica di attesa, antecedente un avvenimento gravissimo. Apparentemente i contendenti, le donne e i loro seguaci sono calmi; ma specialmente dai loro atteggiamenti traspare l'ansia, la cura della imminenza della gara: è come una quiete foriera di tempesta. Nel mezzo (fig. 288), invisibile ai mortali che lo circondano, è l'alta, imponente

(1) Olimpia, Museo.

figura di Zeus seminuda e stante, che volge un po' lo sguardo, quasi ad indicare la sua protezione, verso il giovane Pelope, simbolo della gioventù ellenica, che esercita le proprie forze fisiche a servizio del Bene. Ai lati del dio sono pure stanti ed atteggiati in schemi corrispondenti, simmetrici, da una parte Pelope, modesto e pervaso già dalla fiamma di amore, con Ippodamia, presaga della triste fine del padre e combattuta tra i due amori di figlia e di fidanzata; dall'altra parte Enomao, pieno di balda e burbanzosa sicurezza con la moglie Sterope, tranquilla nella consuetudine della vittoria del marito suo, a cui offre la tazza per la libazione. Le forme atletiche ignude del dio e degli eroi, in origine Pelope doveva indossare una corazza di lamina bronzea, contrastano col drappeggiamento pesante del chitone dorico indossato dalle donne, trattato quasi a lamina metallica nell'*apoptygma*, a pieghe profonde, parallele nella gamba di appoggio, sicchè ancor in queste figure o il drappo nasconde le forme del corpo, come se fosse di rigido metallo, o le fa apparire, nelle poppe e nel ginocchio della gamba di scarico, come se esso panno si fosse trasformato in velo sottile.

(da Borrmann)

Fig. 287. — Pianta del tempio di Zeus in Olimpia.

Attorno al gruppo centrale sono con le due quadrighe le persone servili o famigliari: figure sedute, inginocchiate, sdraiate; è improbabile che nelle due figure sdraiate agli angoli si debbano riconoscere, seguendo Pausania, i due fiumi Alfeo e Cladeo. Di fronte alla imponenza ideale delle cinque figure del centro risalta il realismo delle figure delle due ali, talora molto accentuato, come nei due supposti fiumi, in un fanciullo, forse un piccolo schiavo di Pelope ed in un vecchio, forse Alxion, presunto padre di Enomao. Il *fanciullo* (fig. 289), purtroppo privo del capo, è ben lontano dalla cerchia dei personaggi che stanno alla sua sinistra: è una figura volgare, un vero monello ignudo, accovacciato sulla gamba destra, ripiegata al suolo, su cui ha disteso il mantello. Mentre già sono manifesti i segni forieri del lutto, che sta per scendere sulla reggia di Enomao, il ragazzo con noncuranza apatica, con incoscienza infantile, giocherellando, tocca con le dita della sinistra mano le dita del piede sinistro; attitudine, gesto che l'artista ha saputo cogliere dal vivo e ritrarre con

grande naturalezza, precorrendo ciò che l'arte nel periodo ellenistico vorrà e saprà esprimere nelle rappresentazioni di genere, di figure di infima condizione o di esotica origine.

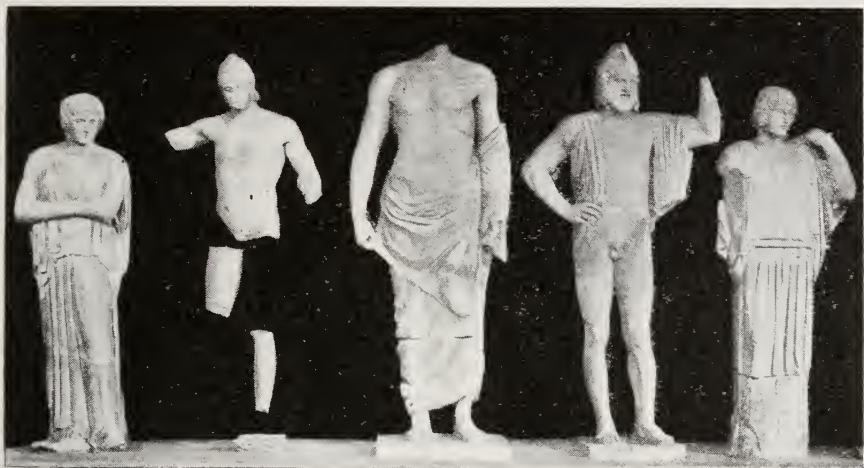
Meditabondo è il *vecchio* (fig. 290); semisdraiato a terra, col torso di una carnosità un po' vizza e cascante, con le gambe avvolte nello

(Alinari)

Fig. 288. — Frontone est di Olimpia: gruppo centrale.

himation e coi calzari ai piedi, come si addice a persona di molto avanzata età; ampia è la sua barba, ricciuta e a lunghe ciocche la sua chioma, mentre calva è la parte superiore del cranio e solcata di rughe è la fronte. In atteggiamento di angoscioso pensiero egli porta la destra alla guancia; lo sguardo è fisso sul gruppo nel centro del frontone; ben appare che infausti presentimenti agitano la mente del vecchio che, turbato, assiste ai preparativi della gara funesta. In tal modo questa figura di presciente, e la prescienza presso i Greci era una dote delle persone non lontane per età dalla tomba, ricorda la figura analoga su di un monumento ben più modesto e più arcaico, la figura cioè di Halimedes, assistente alla partenza di Anfiarao su cratere corinzio (s. la fig. 169). Quale contrasto tra la tumultuosa agitazione di pensieri presso il vegliardo e la spensierata inconsapevolezza del fanciullo più sopra esaminato!

Alla calma apparente del frontone orientale corrisponde il movimento focoso dell'altro frontone (1) (fig. 291): là i preparativi, l'attesa, una svariata gamma d'intimi sentimenti, la curiosità, la noncuranza; qui strage,

(1) Olimpia, Museo.

tumulto, atteggiamenti complicati di offesa e di difesa, la violenza del rapimento e della lotta mortale. I mostruosi Centauri, invitati alle nozze di Piritoo, re dei Lapiti, e di Deidamia, eccitati dal vino copiosamente tracannato, tentano di rapire la giovine sposa e le sue compagne; le rapite fanno sforzi per svincolarsi; Piritoo, aiutato dall'amico Teseo, ed i Lapiti, balzano con le armi sui rapitori: si accende la zuffa terribile, si inizia la strage. È qui rappresentata una saga tessalica, la quale tuttavia, in special modo per la parte che vi prende l'ateniese Teseo, assurge all'importanza di saga nazionale, cantata dai poeti, effigiata dagli artisti. E ben si adatta tale avvenimento alla decorazione del tempio olimpico: è la gioventù ellenica forte, ma generosa, vindice del Diritto e della Giustizia, che punisce i trasgressori della ospitalità, i selvaggi prepotenti e rissosi; è la solita allusione alla lotta tra il principio del Bene, rappresentato dalla civiltà ellenica, e il principio del Male, lotta che storicamente si esplica nel dualismo tra Grecia e Persia. La Centauromachia sta nel tempio di Olimpia ad ammonimento dei doveri altissimi, che incombevano ai giovani accorrenti da tutte le parti dell'Ellade a cimentarsi nelle gare atletiche, doveri di suprema difesa dei principî della più alta moralità; perfezionamento delle forze fisiche che deve accompagnarsi al perfezionamento dell'animo. E con ragione tra i giovani combattenti, a proteggerli, sta il nume giovine per eccellenza, Apollo, il simbolo più puro di tale intima, necessaria unione della bellezza fisica con la bellezza morale. *Apollo* (fig. 292), corrispondendo allo Zeus dell'altro frontone, sta nel mezzo; ergendosi di fronte col muscoloso corpo dall'ampio petto, sorveglia il combattimento con calma sdegnosa;

(Alinari)

Fig. 289. — Frontone est di Olimpia: fig. di «ragazzo» accosciato (m. 1,10).

(Alinari)

Fig. 290. — Frontone est del tempio di Zeus ad Olimpia: figura di «vecchio» (m. 1,425).

Fig. 291. — Ricostruzione del frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia secondo Treu.

stende il braccio destro e dirige il volto a sinistra a proteggere i suoi Lapiti offesi; nella sinistra, abbassata lungo il corpo, doveva impugnare l'arco e le freccie di bronzo; la sua clamide, trattata a pieghe convenzionalmente parallele, ricade dalla spalla destra e dall'avambraccio sinistro; severi sono i tratti del volto, di quella severità che ricorda assai la testa del biondo efebo dell'acropoli di Atene, dalla fronte bassa, dagli allungati occhi, dagli zigomi un po' alti, dalle guancie piatte, dal mento possente, dalla bocca fermamente chiusa, col labbro superiore un po' avanzato; la chioma dell'intonso iddio dalle lunghe ciocche ondulate, dai ricci a lumachelle, incornicianti il volto, è raccolta sulla nuca in un ciuffo, in cui doveva essere infilato un ago di bronzo.

Attorno alla possente figura ferma del dio arde la strage: tre gruppi di combattenti e da un lato e dall'altro, in piedi, inginocchiati, accosciati; in ciascun angolo del frontone due figure di schiave sdraiate, una vecchia col volto atteggiato a folle terrore, una giovine, in cui la curiosità prevale sulla paura. A sinistra di Apollo è il gruppo di Piritoo, di Deidamia, del centauro Eurizione, a destra quello di Teseo che sta per calare un colpo di scure sul centauro rapitore di una donna. Specialmente notevole è il gruppo di *Deidamia* e del suo rapitore (fig. 293), col contrasto tra lo snello, flessuoso corpo della donna, che si svincola dalla stretta brutale del Centauro, ed il corpo di questi ignudo e villoso, contrasto che è in special modo appariscente tra la testa della donna, dai tratti fini e delicati, con la cuffia annodata sui capelli della fronte, e la testa del centauro, semicalva con la incolta e ruvida barba ad ampio ventaglio, coi tratti selvaggi del volto. La stretta del mostro è piena di violenza sensuale, ma Deidamia si dibatte con bravura, in attesa dell'aiuto del suo giovine sposo. Quasi femminea è la *testa di Teseo* (fig. 294), avvivata da pura idealità e ben si addice essa al giovine eroe attico, la cui delicatezza occultante una forza invitta era proverbiale nel popolo di Atene; la chioma è trattata come una semplice

massa ricinta da un solco; il colore originariamente doveva rendere le ciocche singole ed il nastro.

Ora, in confronto dell'idealismo del volto di Teseo risalta il realismo assai spinto del volto di un *Lapita* (fig. 295), di quel Lapita che è bestialmente morsicato al braccio destro da un *Centauro* inginocchiato: se il volto di Teseo esprime una affinata intelligenza, quello del Lapita ci dà la idea di una mente ottusa, con la corta chioma ricciuta ricoprente un cranio dalla fronte assai bassa, con l'esagerato sviluppo della parte inferiore del viso a scàpito della superiore, dall'ampia bocca sensuale, aperta pel dolore della morsicatura. Contrasto adunque anche qui come nel frontone orientale di idealismo e di realismo, contrasto che si avverte anche nelle scene delle metope, in cui inoltre vediamo espressa e la calma spirituale del frontone orientale ed il movimento materiale dell'altro frontone.

(Alinari)

Fig. 292.
Tempio di Zeus in Olimpia, frontone ovest: figura di « Apollo ».

Le metope del tempio di Olimpia. — Il tema delle dodici metope era pure esso scelto assai opportunamente pel tempio di Zeus, cioè le dodici fatiche del diletto figlio di Zeus, Eracle che, sottomesso ai voleri del vile e malvagio Euristeo, compie atti sovrumani. Purtroppo delle dodici fatiche dell'eroe poche sono a noi pervenute in sufficiente stato di conservazione; si possono menzionare quella del *Toro cretese* (1), dei *pomi delle Esperidi* (2), della *stalla del re Augias* (3). L'eroe (fig. 296), ora mancante delle braccia e della gamba sinistra, saldamente poggiato a terra sul piede destro, è riuscito ad accalappiare il toro nella zampa anteriore destra, mentre con la mano alzata doveva agitare un laccio per imprigionare le corna della belva. Questa s'inalbera e, volgendo verso Eracle il muso muggente, solleva la coda che, col suo nervoso ripiegamento, serve a riempire assai bene l'angolo in alto a sinistra della metopa. Bello

(1) Parigi, Museo del Louvre e Olimpia, Museo (testa del toro e parte inferiore della metopa).

(2-3) Olimpia, Museo.

è il contrasto tra la figura bestiale e quella umana con forza riluttanti in senso contrario pur col muso e con la testa che si avvicinano; bello è il distacco del corpo di Eracle ripiegato con movimento, assai bene espresso, del torso a sinistra, sul corpo del toro; è un motivo di lotta reso con semplice, nobile sentimento, a piani paralleli con lo scorcio del muso taurino, lavorato a tutto tondo.

Quiete apparente è invece nel rilievo dei *pomi delle Esperidi* (fig. 297), che più richiama il centro del frontone orientale; nel mezzo l'ignudo Eracle di profilo a destra, sostiene il peso immane della volta celeste; un soffice cuscino ripiegato attutisce l'attrito; dinanzi all'eroe, curvo per tale sovrumana bisogna, è Atlante, il quale, liberato da Eracle per un momento dal suo ufficio gravoso, staccati alcuni pomi dell'orto delle Esperidi, li porge all'eroe. La barbuta ed ignuda figura di Atlante si erge tranquilla ed imponente dinnanzi ad Eracle, al divino tra gli uomini, che umile e basso è al suo confronto. L'eroe è parimenti diminuito al cospetto della Esperide, rappresentata di fronte in calmo, dignitoso atteggiamento e che, rivolgendo il viso verso i due personaggi affrontati, con semplice atto, quasi di noncuranza, pone la mano, come ad aiuto, sotto la volta del cielo. La giovinetta immortale, indossante il solito chitone dorico, è sorella per lo schema suo alla Sterope e all'Ippodamia del frontone orientale; con quest'ultima ha di comune il lungo *apoptygma* che nasconde il *kolpos*, carattere questo del vestito proprio di giovine donna. Se impeccabile in questa metopa è la composizione, in cui ogni monotonia è evitata con la visione di profilo delle due figure maschili affrontate ed ignude e con la visione di prospetto della figura femminile vestita, con il collocamento nel centro della figura principale

(Alinari)

Fig. 293. — Frontone ovest del tempio di Zeus ad Olimpia: « gruppo di Deidamia e del Centauro » (m. 2,35).

dell'eroe, minore rispetto a quelle laterali, con il braccio alzato e col cuscino, che servono ad eliminare ogni differenza, altamente lodevole è lo spirito che anima queste figure e per il quale ognuna di esse ci si palesa nei caratteri suoi proprî e speciali adattati alle circostanze dell'avvenimento rappresentato.

(da *Olympia*)

Fig. 294. — Frontone ovest del tempio di Zeus ad Olimpia: « testa di Teseo ».

Nella metopa della *stalla di Augias* (fig. 298) non ha rifuggito l'artista da un accenno al più crudo realismo, a quel realismo che appare, come si è visto, anche nelle figure e nei gruppi dei frontoni. Eraele a tutta forza sta spazzando le lordure, depositate dagli armenti del re Augias, è in affannoso movimento di lavoro, ed il suo schema ricorda quello dello stesso eroe sulla metopa del toro; a fianco dell'agitato corpo di Eracle risalta quello calmo, impassibile della sua protettrice, di Athena nel solito schema di donna indossante il peplo, di fronte con una gamba di scarico. La dea, poggiata con la sinistra

(Alinari)

Fig. 295. — Frontone ovest di Olimpia: particolare del « gruppo di un Lapita e di un Centauro ».

allo scudo rappresentato di scorcio, con l'elmo attico, in cui le guanciere dovevano essere espresse nel bronzo, doveva con la lancia, pure

bronzea, indicare all'eroe il rude lavoro, dirigendo lo sguardo verso il luogo indicato; atteggiamento adunque di fronte col volto di profilo, come nella Esperide della precedente metopa, come nell'Apollo del frontone occidentale.

La scuola artistica dei marmi di Olimpia. — Innegabilmente le sculture dei frontoni e delle metope, in cui aleggia lo spirito dell'alta poesia

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 296. Metopa di Olimpia: la impresa del «Toro cretese» (m. 1,60 × m. 1,51).

pindarica, si debbono ad una sola scuola artistica; vi è piena comunanza di stile, sebbene la esecuzione dei frontoni si palesi più frettolosa, più negligente, più sommaria, ma tale inferiorità è spiegabile in chiarissimo modo, qualora si pensi che le statue dei frontoni dovevano essere contemplate di lontano e che però i difetti esecutivi compiutamente sparivano; anzi dobbiamo riconoscere in tale calcolato effetto per queste opere plastiche decorative, una assennatezza lodevole negli autori o, meglio, nell'autore dei frontoni. Ma non solo ad una unica scuola artistica dobbiamo ascrivere le sculture di Olimpia, sibbene ad una sola mente artistica, tanta è la concordanza di stile, la perfetta corrispondenza

o il ben ponderato contrasto di concetti e di composizioni, con sì grande foga di movimento fisico, con sì grande intensità di sentimento intimo. Manifestamente un solo artista creò tutto il complesso, lasciando ad

(Alinari)

Fig. 297. — Metopa di Olimpia: « i pomi delle Esperidi » (m. 1,60).

artisti minori, forse anche del luogo, la materiale esecuzione delle statue e dei rilievi. Nella notizia di Pausania (V, 10, 8), che dice autore del frontone orientale Peonio di Mende, dell'occidentale Alcamene vi è, in parte, un equivoco e, in parte, un fondo di vero. Peonio doveva essere autore non già del frontone, ma degli acroteri di ambedue i frontoni, come dice chiaramente la iscrizione sulla base di una statua di Peonio, la Nike, ritrovata nello Altis; Alcamene richiama il grande nome di Fidia, l'autore del colosso criso-elefantino di Zeus, poichè Alcamene fu quasi coetaneo, ma scolaro del grande artista attico. Non dunque si dovrebbe far parola di una scuola artistica settentrionale dell'Ellade

dipendente dalla Jonia, o di una scuola siceliota, o di una scuola jonica di Paro, o di una scuola argiva, o infine di una scuola locale elea, ipotesi varie espresse da varî studiosi; ma è presumibile vedere nella decora-

(Alinari)

Fig. 298. — Metopa di Olimpia: la « stalla di Augias » (m. 1,60).

zione del tempio olimpico di Zeus la impronta dello stesso genio artistico, che per il medesimo tempio creò il simulacro del culto del dio, la impronta del genio di Fidia, che della fabbrica dell'edifizio olimpico dovette essere supremo duce, come in seguito egli fu della fabbrica del Partenone. Ed i modelli espressi dalla mente fidiaca dovettero servire di appoggio per la esecuzione ad artefici minori, forse, si è già detto, anche del luogo.

Lo « Heraion » o tempio E di Selinunte. — Altre sculture decorative di questa fase artistica possiamo addurre, cioè le metope del tempio E o *Heraion* di Selinunte. È un edifizio perittero, esastilo con quindici colonne nei lati lunghi. Anche qui, come ad Olimpia, le metope figurate

a rilievo erano dodici, distribuite sugli architravi del pronao e dell'opistodomo. Lavorate in roccia calcarea del luogo, avevano tuttavia di marmo le parti ignude delle figure femminili. Tre metope sono degne di

(Brogi)

Fig. 299. — Metopa del tempio E di Selinunte: « Eracle e l'Amazzone » (m. 1,62).

speciale menzione (1). Nella prima (fig. 299) *Eracle*, ha raggiunto e sta per colpire, forse con la clava, l'*amazzone Ippolita;* con la pelle leonina annodata al collo e, pel resto, ignudo egli ha acciuffato pel berretto frigio la guerriera e la tiene salda pestandole anche il piede destro: l'eroe è imberbe e per la conformazione della testa e del volto e per le file di corti ricci che incorniciano la sua fronte, ed anche per il movi-

(1) Palermo, Museo Nazionale.

mento di slancio in avanti con un braccio abbassato e l'altro alzato, ci fa ricordare l'Armodio del gruppo di Crizio e Nesiote; per il realismo col quale sono espresse le dita allargate del piede sinistro di Eracle

(Brogi)

Fig. 300. — Metopa del tempio E di Selinunte: « Zeus ed Hera » (m. 1,62).

il pensiero corre ai marmi di Olimpia. L'Amazzone, esibita di fronte, indossa la corazza sotto la quale il petto nulla presenta di femmineo.

Imponente è la scena della seconda metopa (fig. 300); allude essa alla *jerogamia di Zeus e di Hera*, e viene subito alla mente il famoso passo della *Iliade* (canto XIV) con l'inganno amoroso teso dalla astuta dea a suo marito sul monte Ida. È verosimile che l'autore della metopa si sia ricordato dei versi omerici, dei quali tuttavia il rilievo non è affatto, nè potrebbe essere una illustrazione fedele. Zeus qui non possiede la solennità rigida ed altera dello Zeus del frontone orientale di Olimpia, sebbene vi siano analogie di stile ed anche qui lo *himation* ricopra solo

la parte inferiore del corpo, lasciando scoperto il petto ampio, poderoso; nello Zeus di Selinunte seduto sulla roccia è diffuso un sentimento del tutto umano: è il nume, che soggiace alla passione di amore e che con

(Brogi)

Fig. 301. — Metopa del tempio E di Selinunte: « Artemis ed Atteone » (m. 1.62).

languida sensualità, espressa nell'abbandono del corpo e nello sguardo fisso alla dea, attrae a sè, afferrandola pel braccio sinistro, la sposa sua divina. Questa, indossante il pieghettato chitone jonico e lo *himation* che le copre anche il capo e che allontana con l'ovvio gesto della mano sinistra, è una elegante figura di dama dall'atteggiamento pudico. Contrasto adunque finissimo di schema e di sentimenti: la voluttà intraprendente nel dio, il delicato ritegno nella dea.

Scena di movimento è nella terza metopa (fig. 301): *Atteone*, il folle rivale di *Artemide* nella caccia, è azzannato da tre cani della muta della vergine dea e male si difende dai loro morsi con la spada; non è qui la

trasformazione vera e propria dell'incauto giovine in un cervo; ma di cervo egli ha una pelle che, a guisa di mantello, tiene annodata al collo. Se vi è tanta agitazione nel gruppo del disgraziato, esibito di fronte, e dei tre cani implacabili, calma completa è nella figura della dea punitrice che, sotto l'aspetto di giovinetta, sta quasi di tre quarti di profilo, abbassando il capo in atto di eccitare i cani. Contrasto analogo di uomo ignudo in movimento e di donna vestita ferma abbiamo già visto nella metopa olimpica della stalla di Augias, e certamente è palese una cotal comunanza di concetti e di forme tra i rilievi di Olimpia e quelli di Selinunte, ma in questi ultimi vi è una più accentuata rigidezza arcaica, una più forte grossolanità inespressiva nei tratti dei volti, vi è infine appariscente il suggello di un'arte provinciale.

*L'«Apollo dall'*omphalos», *l'«Apollo da Pompei», l'«Apollo dal Tevere».* — In questa fase dell'arte, in cui la plastica greca tratta con singolare favore la figura dell'atleta, simbolo della balda e forte e fiera giovinezza ellenica, uscita dalla generazione delle guerre persiane, una delle divinità preferite è Apollo, ideale modello di giovane dal luminoso intelletto in un corpo impeccabile per freschezza di carni, per ferreo vigore di muscoli. Già un'imponente figura apollinea abbiamo visto signoreggiare nel mezzo del frontone occidentale di Olimpia; ora il giovine dio ignudo può essere ammirato in attitudine di benevolenza, non più di corruccio in tre concezioni artistiche diverse, note a noi da tre copie di età romana: l'*Apollo* marmoreo detto dall'*omphalos* da Atene (1), l'*Apollo* bronzeo da Pompei (2), l'*Apollo* di marmo dal Tevere (3).

Nella statua ateniese (fig. 302) è la ponderazione diversa che nell'*Atleta* di Stefano e però il volto del dio guarda benignamente verso il mortale dirigendosi alla sua destra; la chioma sua presenta una innegabile somiglianza, per l'acconciatura, con quella del biondo efebo, in causa delle due trecce ricondotte sul dinnanzi del capo; ma il trattamento dei capelli è meno uniforme, più mosso, più libero; il forte corpo, in ragione del piccolo capo, dà la impressione vivace di agilità; forse nella destra il dio tendeva la fiale per la libazione, nella sinistra teneva il purificatore ramo di alloro.

Più mosso, per le gambe più allargate, è l'*Apollo da Pompei* (fig. 303); nella destra ha il plettro, nella sinistra doveva sostenere la lira: al suono dell'istrumento volge egli il volto severo, incorniciato da una ricca chioma con due ben attorte trecce che scendono su ciascuna spalla. Il dio è citaredo, ma è ignudo; egli ha svestito il solenne lungo abito da

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Napoli, Museo Nazionale.
(3) Roma, Museo Nazionale Romano.

(Alinari)

Fig. 302. — Apollo detto dall'*omphalos* (m. 1,76).

musicista, forse perchè, come è stato ingegnosamente arguito, egli vuole mostrarsi come modello ad efebi ignudi che, al suono della lira del dio, eseguiscono, cantando inni, una ben composta, jeratica danza. Perchè forse l'originale della statua era nell'*agorà* di Sparta, là dove secondo Pausania (III, 11, 7), si ergevano le statue delle tre divinità apollinee, Leto, Apollo e Artemide, dinnanzi alle quali gli Spartani celebravano in onore di Apollo le *gymnopediai*, le danze cioè di ignudi efebi.

Nell'*Apollo dal Tevere* (fig. 304) si ha la documentazione di una terza statua del culto; il dio, pur coi lunghi capelli scendenti sulle spalle inanellati, doveva tenere nella destra abbassata forse un ramo di alloro purificatore con bende, nella sinistra distesa forse sosteneva l'arco. Le forme di quest'ultima statua e specialmente il trattamento del volto, ove è già una intonazione di maggior dolcezza e serenità in luogo della precedente severità sdegnosa, ci inducono a collocare l'originale della statua negli ultimi anni di questa fase artistica.

(Brogi)

Fig. 303. — Apollo bronzeo da Pompei (m. 1,60).

Nella ricerca penosa, difficile, talora imprecisa, perchè basata su elementi di giudizio soggettivo, della paternità delle statue a noi pervenute, in gran parte, in copie dell'età romana, anche queste tre figure apollinee non sono rimaste prive di battesimo. Per l'originale dell'*Apollo* detto dall'*omphalos* la ipotesi più seguìta, e forse meno improbabile, è quella che vi vede un'opera di Calamide, artista verosimilmente attico fiorito all'età di Cimone; sarebbe questo Apollo l'*alexikakos* o allontanatore del male. Nell'originale dell'*Apollo da Pompei* si è vista la mano di Egia, maestro con Agelada di Fidia, ma l'attribuzione è mera ipotesi. Infine l'originale dell'*Apollo dal Tevere* è creduto opera giovanile di Fidia, supposizione questa probabile, ma non provata. Per questi

maestri di transizione brancoliamo nel buio, chè non è agevole, anzi è quasi impossibile giovarsi della scarsa, arida e mutila tradizione letteraria con il patrimonio plastico a noi pervenuto.

Mirone: il « Discobolo » ed il « gruppo di Marsia e di Athena ». — Per uno scultore tuttavia siamo più fortunati; lo scultore è Mirone e di lui si è riconosciuta nelle copie romane indubbiamente la figura del *Discobolo*, mentre vi è incertezza presso taluni, incertezza che non ha ragione di esistere, nell'attribuzione del *gruppo di Marsia e di Athena*, a noi noto da copie romane, all'insigne scultore di Eleutere (ai confini tra l'Attica e la Beozia). Mirone è un innovatore ardito; nel bronzo cercò egli in prevalenza di esprimere attimi fuggevoli di una azione; talora l'idea audace non poteva tradursi in esatta realtà, perchè l'arte sua era ancor un po' inceppata, onde il giudizio di Cicerone (*Bruto*, 10, 70), pel quale le opere di questo scultore « non ancora erano condotte abbastanza al vero, ma già tuttavia erano tali che indubbiamente dovevi giudicarle belle ». Più che belle dobbiamo noi ritenere mirabili queste opere, inquadrandole nel tempo in cui esse furono eseguite. Se non si è identificata con probabilità nelle copie a noi pervenute la celebre mucca, che magnificano ben trentasei epigrammi dell'Antologia, ci si è, per fortuna, conservata in copie un'altra famosa opera mironiana, il *Discobolo*.

(Brogi)

Fig. 304. — Apollo dal Tevere (m. 2,20).

Con il corpo fornito dalla copia acefala e mutila da Castel Porziano (1), con la testa fornita dalla copia di Villa Palombara all'Esquilino (2), col braccio destro di una terza copia (3), coi piedi di una quarta copia da Villa Adriana (4), si può ottenere una immagine del capolavoro pros-

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.
(2) Roma, Palazzo Lancelotti.
(3) Firenze, Galleria Buonarroti.
(4) Londra, Museo Britannico.

sima all'originale (fig. 305). È il monumento di un palestrita vincitore nel getto del disco e lo rappresenta in quell'istante in cui il disco sta per essere scagliato. L'atleta ha preso posizione, si attacca con tutto il piede, le cui dita si piegano nello sforzo, al terreno, ed ora tutta l'azione tende al gettito violentissimo del disco; il corpo si è ripiegato, il braccio destro teso all'indietro ha già raggiunto la massima ondulazione necessaria per il colpo, il capo segue il movimento del braccio ed ora è diretto al disco, momentaneamente. Momentaneamente, perchè osservando l'atleta si prova la impressione che subito il corpo suo debba raddrizzarsi sì da poggiare, per ragione di equilibrio, sulla gamba sinistra. Vi è un movimento, pieno di vita, espresso con complessità di linee e di piani, sicchè ci appare questo corpo di atleta in una torsione complicata. Ma vi è durezza nel rendimento di questa torsione, quella durezza che giustifica, in parte, le parole che in proposito esprime Quintilliano (*Istituzione oratoria*, II, 13, 8): « che vi è di così contorto e sforzato come il Discobolo di Mirone? ». Non vi è piena concordanza, così come nello *Spinario*, tra la varie parti del corpo, le quali ci si presentano per di più a guisa di rilievo, sicchè i varî piani sono resi a noi pienamente visibili. Ma qui non si tratta d'impotenza dell'artista, sibbene d'immaturità dell'arte, che non sa ancora riprodurre la verità della natura e che segue invece ancora, pur nella osservazione del vero, una immagine ideale, in cui lo scorcio, la torsione del corpo subisce un processo di visione pianeggiante a rilievo, assumendo un aspetto diverso da quello che è nella realtà.

(Alinari)

Fig. 305. — « Discobolo » di Mirone secondo la ricostruzione di G. E. Rizzo (m. 1,95).

Del gruppo bronzeo esistente sull'acropoli di Atene (Pausania, I, 24, 1) opera di Mirone, se da tempo si era riconosciuta la copia della

figura di *Marsia* in una statua dall'Esquilino (1) (fig. 307), da pochi anni si è potuto rintracciare il secondo elemento di questo gruppo, l'*Athena* in una statua marmorea (2) (fig. 306). La dea, figura di giovinetta di aristocratica bellezza, ha gettato via le tibie che prima suonava, poichè si è accorta della deformazione del volto che quelle le procuravano; Marsia, il Sileno, il dèmone villoso dei boschi, che era stato attratto dal suono ripercuotentesi acuto tra i monti e che si era di nascosto avvicinato, sta con somma cautela e con sommo desiderio per raccogliere lo strumento gettato via dalla dea, che era in procinto di allontanarsi; ma un brusco movimento del capo di questa, che si è avveduta della sua presenza, fa non meno bruscamente arretrare il cupido Sileno. È dunque anche qui effigiato un fulmineo istante di passaggio, con efficacissimi contrasti di motivi e di concetti. Il virginale corpo della dea, avvolto nel peplo cinto al di sopra dell'*apoptygma*, è diretto a sinistra, mentre il gentile suo volto di fanciulla indirizzato sul Sileno è pieno di sprezzo severo. Con l'atteggiamento dignitoso, pacato, con la bellezza nobilmente femminea della dea tutta vestita, con il raggio di intelligenza che emana dal suo sguardo, contrasta e per forme, e per motivo, e per concetto Marsia, il Sileno. Egli è totalmente ignudo, è villoso, è animalesco in alcune parti del corpo, in altre è selvaggio, è privo di tutto ciò che di elevato può essere nel corpo e nell'animo umano; tutto spira in lui la matta bestialità, la bassa, irragionevole cupidigia, ed il suo atteggiamento corrisponde alla sua inferiore natura, perchè in lui non è l'agilità dell'atleta, ma quella del gorilla; avanzatosi sulla punta dei piedi, sta per poggiare il piede destro all'innanzi e già sta per curvarsi, quando, per l'improvviso moto della dea, istantaneamente si ferma e cerca di ritrarsi, pur figgendo lo sguardo sull'oggetto delle sue brame: le tibie. Idealità luminosa da una parte, oscura materialità dall'altra; potenza

Fig. 306. — « Athena » di Mirone (m. 1,73).

(1) Roma, Museo del Laterano.

(2) Francoforte sul Meno, Museo Civico.

irresistibile dell'intelletto in un fragile corpo che, con un semplice sguardo, ha vittoria sulla forza bruta ed incomposta. Il gruppo è formato in modo, che solo da una parte deve essere visto a guisa di rilievo, e questo è in rapporto con il luogo in cui esso si trovava, sul lato della strada che dall'ingresso dell'acropoli conduceva al Partenone.

(Brogi)
Fig. 307. — « Marsia » di Mirone (m. 1,95).

La stele di « Athena » dell'acropoli ateniese. — La gentile figura di *Athena* del gruppo mironiano ci fa rammentare la non meno gentile figura della stessa dea su di una piccola stele (fig. 308), che pure doveva esser esposta sull'acropoli ateniese, perchè dall'acropoli è venuta alla luce (1). L'opera è assai più modesta, ma non per questo il pregio artistico suo deve considerarsi manchevole. L'*Athena*, qui effigiata a bassorilievo, ci presenta lo stesso tipo di dea del gruppo mironiano in uno stadio di arte meno evoluto, più arcaico; chè, se il gruppo di Mirone è da collocarsi alla fine di questa fase artistica, di un decennio anteriore per lo meno deve reputarsi la graziosissima stele. Il trattamento dei capelli è più convenzionale; contorno non ancora sviluppato ha il delicato volto; il panneggiamento è a numerose pieghe schematicamente regolari che scendono rigide, rettilinee; i piedi stessi infine dimostrano nel loro trattamento una stilizzazione tuttora arcaica. Secondo la ipotesi recentemente espressa e più verosimile, è qui la giovinetta dea che guarda non già melanconica o pensierosa, ma piena di benignità uno dei pilastri indicanti i confini del suo sacro recinto nell'acropoli di Atene.

La « Niobide » degli Orti Sallustiani. — Si può chiudere la serie delle opere plastiche di questa fase di arcaismo maturo con un'opera (fig. 309)

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

che si riannoda per certi rispetti, per la tragicità, per la dignità non disgiunta da tratti realistici, per la sua originaria destinazione, ai marmi dei frontoni di Olimpia, i quali sono tuttavia ad essa anteriori di circa un decennio. È la *Niobide* ferita a morte alle spalle, proveniente da Via Collina a Roma (antichi Orti Sallustiani) (1). Si ignora a quale edifizio dell'antichità essa, insieme ad altri due fratelli provenienti dalla medesima località (2), abbia appartenuto. La forte giovinetta nella fuga è stata colpita al dorso dal dardo e si abbatte a terra, mentre le mani con dolore vanno alla ferita; il bel volto esprime lo spasimo colle labbra lievemente schiuse, con lo sguardo natante diretto verso il cielo; il peplo si è sciolto ed appare il fresco, robusto corpo, frutto tuttora acerbo, staccato inesorabilmente dal tronco. Grandezza e bellezza fuse insieme in un palpito di passione dolorosa. Questo mirabile marmo, col residuo di severità di stile, specialmente nella non raggiunta coordinazione tra nudo e panneggiamento, ci avvince con quel senso di eroica sublimità che suscita nel nostro animo la lettura delle tragedie eschilee.

(Alinari)

Fig. 308. — Stele dell'acropoli di Atene con la figura di « Athena » (m. 0,53).

Il « Poseidonion » di Pesto.—Di due templi dorici si è fatta menzione più sopra a proposito di arte plastica, del tempio di Zeus in Olimpia, del tempio E o *Heraion* Selinunte. È naturale che in questa fase di arte solenne e grandiosa lo stile dorico abbia prevalso, e non si potrebbero infatti citare edifizi di stile jonico che appartengano a questo trentennio dal 480 al 450. Nel quale lo stile architettonico dorico per-

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.
(2) Ny-Carlsberg (presso Copenhagen), Glittoteca Jacobsen.

viene a maturità sottomettendosi a regole generiche, pur serbando ancor molto del suo carattere saldo e severo. L'esempio più bello, più istruttivo di questa fase di progresso dello stile dorico, che corrisponde allo stile dorico del Partenone, come lo stile delle sculture di Olimpia corrisponde allo stile delle sculture del Partenone medesimo, ci è offerto da un tempio assai ben conservato della Magna Grecia: è il tempio di Poseidon di Poseidonia o Pesto (fig. 310), il terzo in ordine cronologico dei tre insigni edifizi, che sorgono nella desolata pianura tra il mare ed il monte, laddove si ergeva la città delle rose ed ove ora infierisce la malaria!

(Anderson)

Fig. 309. — « Niobide » degli Orti Sallustiani (m. 1,55).

Anche il *Poseidonion*, come gli altri due templi pestani esaminati nelle due fasi di arte precedenti, è costruito in un calcare che ha assunto una calda patina dorata. Il tempio (fig. 311), lungo m. 58 e largo m. 22, si eleva su di un *krepidoma* di tre gradini, è perittero, esastilo; un residuo di arcaismo è nel numero delle colonne dei lati lunghi le quali sono 14 per ciascun lato; vi è la regolare divisione della cella in pronao con due colonne tra pilastri, in *naos* con doppio colonnato, a 7 colonne per lato per ciascun piano, in opistodomo con due colonne tra pilastri. Carattere di arcaismo è pure nel numero di 24 scanalature nella colonna invece delle 20 regolari dello stile dorico compiutamente sviluppato. Così il capitello sporge di assai; ma la linea panciuta dell'echino è già affievolita e le colonne si ergono senza forte gonfiezza. E, per la prima volta in un tempio ellenico di occidente, il rapporto che è tra lo spazio tra colonna e colonna ed il diametro della colonna è eguale a quello che esiste tra la lunghezza delle metope e quella dei triglifi; il rapporto è da 3 a 2.

Il tempio di Zeus a Girgenti. — Il carattere di grandiosità proprio dell'arte di questa fase ha una magnifica espressione nel tempio colossale di Zeus a Girgenti. L'inizio della costruzione dell'edifizio si deve collocare all'indomani della battaglia di Imera (480 a. C.) ed è perciò dovuto

(Brogi)

Fig. 310. — Il tempio di Poseidonia a Pesto.

questo tempio all'impulso del tiranno Terone. Cartaginesi e Siculi, fatti prigionieri nella battaglia, dovettero lavorarvi; ma, come altri templi siciliani, quali il selinuntino G o di Apollo e il segestano, così questo tempio grandioso non fu mai condotto a termine, chè il compimento suo fu impedito dall'irrompere dei Cartaginesi, che distrussero la opulenta città (406). Il tempio (fig. 312), lungo m. 113,45 e largo m. 56,30, era dorico, pseudodittero, con 7 semicolonne nei lati brevi e 14 nei lunghi. Le proporzioni sue assai grandi ed il materiale meschino, che è un friabile calcare giallo, indussero a formare, invece di un porticato aperto, una chiusa parete in cui erano, verso l'esterno incastrate delle possenti mezze-colonne, verso l'interno dei pilastri. Le pareti esterne (fig. 313) avevano una base modinata, che comprendeva anche la parte inferiore delle mezze-colonne; a metà parete correva una trabeazione, sulla quale

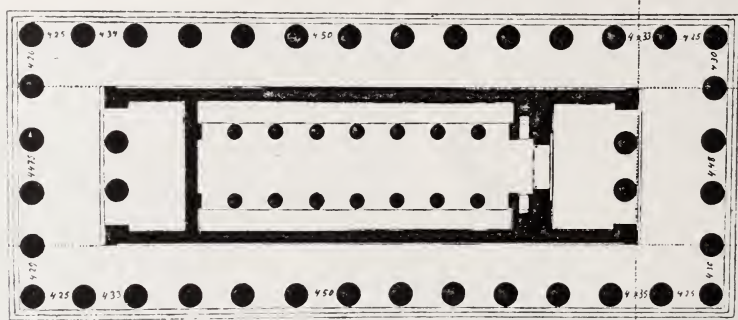
tra mezza-colonna e mezza-colonna erano gigantesche figure di Atlanti o Telamoni di ben m. 7,33 di altezza. Al di sopra correvano l'epistilio ed il fregio con metope liscie e triglifi. Si differenziava dal consueto anche

(da Koldewey e Puchstein)

Fig. 311. — Pianta del tempio di Poseidon a Pesto.

l'interno del tempio coi pilastri invece delle colonne, ma per questo interno regna incertezza. Le mezze-colonne hanno 20 scanalature, l'echino è alto e diritto; i caratteri di altezza e di sottigliezza sono nelle metope e nei triglifi. Purtroppo nulla è rimasto della decorazione a rilievo dei frontoni: la gigantomachia nell'orientale, la distruzione d'Ilio nell'occidentale. E purtroppo ben poco ci è rimasto dell'intiero edifizio: nel 1401 rovinò la parte della cella sino allora rimasta in piedi; dopo di allora il cumulo di macerie del *palazzo dei giganti* servì come cava di pietra. Anche nel secolo passato se ne trasse del materiale per il molo del vicino Porto Empedocle; attualmente tra i rovi giacciono le scarse rovine e si stende ancora, degno di ammirazione per la sua colossalità, uno dei Telamoni, spezzato nei varî massi di cui esso si componeva.

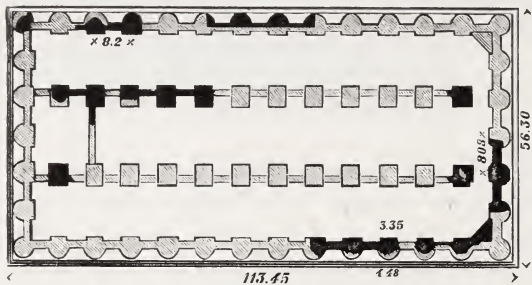



Fig. 312. — Pianta del tempio di Zeus a Girgenti.

La tazza di Camiro con Afrodite. — Nella ceramica attica, unica rimasta nel mercato tra Grecia e l'estero, abbiamo nello inizio di questa fase l'ultima produzione dello stile severo riallacciantesi al glorioso periodo dei maestri di tazze. Un gioiello di questa arte ceramica è una tazza

da Camiro in Rodi (1) (fig. 314) con la figura policroma di Afrodite su di un palmipede (oca piuttosto che cigno) espressa su fondo bianco. Questa deliziosa figura femminile che, avvolta con eleganza composta nel suo abito, graziosamente porge un ramoscello, siede tranquilla sul volatile palustre che, conscio del prezioso suo peso, solca dignitoso l'aria. Questa Afrodite ci fa sovvenire di un'altra immagine della dea ad essa perfettamente coeva, cioè dell' Afrodite sorgente dalle acque nel rilievo Ludovisi; vi è, come ben appare, corrispondenza perfetta tra il vaso e il rilievo. Nella tazza di Camiro la dea mostra già l'occhio di regolare profilo ed è espresso il ciglio superiore, mentre la forte rotondità del mento ha un carattere tuttora severo. La esecuzione di questa tazza può essere collocata verso il 470; questo viene comprovato dall'elogio a Glaucone il bello, ivi espresso.

(da Koldewey e Puchstein

Fig. 313.
Ricostruzione parziale del tempio di Zeus a Girgenti.

Vasi attici con scene di Amazzonomachie. — Ma nella ceramica attica di questa fase predomina un carattere di grandiosità, o con scene di focoso movimento di lotta, o con figure ricolme di intimo sentimento, grandiosità che abbiamo vista espressa in special modo nelle sculture di Olimpia. È innegabile in questi vasi che sono ora, in maggioranza, di grandi proporzioni, l'influsso di quella scuola pittorica, di quella megalografia, che si esplica specialmente nell'Atene dell'epoca di Cimone in vaste opere di affresco e che ha il suo maggior rappresentante in Polignoto, nativo di Taso, attorno al quale dovette operare una pleiade di

(1) Londra, Museo Britannico.

artisti minori, suoi scolari. La eco di questa grande arte polignotea risuona ancor vivida nei prodotti ceramici di questa fase; in molti di questi prodotti sono trattati quei medesimi argomenti, che dalle notizie letterarie sappiamo che furono espressi dagli artisti polignotei. Così

Fig. 314. — Tazza policroma da Camiro (Rodi).

frequentissima è nei vasi l'Amazzonomachia, sia quella della saga attica in cui predomina l'eroe Teseo, sia quella dell'*epos* troiano in cui predomina l'eroe Achille. La lotta contro le Amazzoni, chiara allusione alle battaglie combattute contro i molli barbari dell'Oriente, i Persiani, sappiamo che fu oggetto di due affreschi del pittore Micone nel portico detto il Pecile e nel tempio di Teseo in Atene (Pausania, I, 15, 2 e 17, 2); ma certo la tradizione letteraria è assai lacunosa ed altre Amazzonomachie dovette creare la scuola polignotea, di cui i riflessi sono appariscenti nelle opere ceramiche contemporanee.

Si osservi, a tal proposito, la pittura interna di una tazza da Vulci (1) (fig. 315), che ci fornisce un esempio, tutt'altro che eccezionale, di assenza di firma, anche quando si tratta di opere di arte veramente insigni. Del resto la mancanza di firme nei vasi dovette

(1) Monaco, Collezione di vasi.

essere regolare in questa fase artistica, poichè d'ora in poi pochissimi e talora neppure eminenti sono i ceramisti a noi noti per firme. Nella tazza vulcente, nel tondo interno che misura ben cm. 40 di diametro, è un episodio tratto senza dubbio da una composizione mag-

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 315. — Interno di tazza attica: Achille e Pentesilea.

giore. Infuria il combattimento tra Amazzoni e Greci sotto le mura di Troia; nel dipinto del vaso appare una di queste viragini, vestita all'orientale e disarmata, già stesa cadavere in un suolo accidentato; dall'altra parte è un guerriero, forse il suo uccisore, che, con la spada snudata, fremente, va in cerca di altra strage; nel mezzo culmina il passionale gruppo di Achille e di Pentesilea. L'eroe ha raggiunto la regina delle vergini guerriere, l'ha disarmata ed infigge la spada nel suo petto; la donna si rivela veramente tale nel momento del colpo che le dà la morte; niuna traccia di spasimo è ancora nei tratti del suo bel volto, gli occhi suoi sono aperti e guardano con muta, intensa preghiera l'uccisore crudele, mentre le mani sue cercano macchinalmente l'eroe quasi per intenerirlo. Non è una combattente che è vinta ed uccisa, ma è una vittima che viene immolata. Achille, aitante figura, veramente

il più bello tra tutti i Greci che andarono sotto Ilio fatale, nel momento in cui immerge la spada nel bellissimo corpo dell'avversaria, sente all'improvviso una dolce commozione per lo sguardo supplichevole ed addolorato di Pentesilea; è già pentito del colpo vibrato, e dal suo volto, dall'atteggiamento delle sue braccia, da tutta la persona infine traspare il subitaneo cambiamento, il tentativo di rimediare a ciò che è irrimediabile. In questo attimo fuggitivo e riprodotto con grande sentimento di arte vi è lo stesso accento che, come si è visto, anima due grandi capolavori di uno scultore quasi contemporaneo, cioè di Mirone. Ma quando Achille ritirerà la spada dalla orrenda piaga ed il sangue uscirà a fiotti ed esalerà l'anima della bella guerriera, allora prorompera dal rigonfio cuore dell'innamorato eroe il rimpianto, il rimorso e divamperà quella fiamma del perduto amore che, come era cantato nella *Etiopide* di Arctino da Mileto, ecciterà lo scherno del deforme Tersite, ucciso poi dall'infuriato Achille.

Più vaste composizioni sono in anfore a volute ed in crateri. Celebre è l'Amazzonomachia su anfora a volute da Ruvo (1); la scena (fig. 316), composta di grandiose, nobili figure è riferibile alla Amazzonomachia attica, come era negli affreschi citati di Micone. Teseo è invero da riconoscere nel bellissimo efebo che, in eroica nudità, coperto solo da gambali e dall'elmo, con disciplinata baldanza s'inoltra con la lancia e con lo scudo verso destra; da una biga, su cui è una Amazzone in abito barbarico, è scesa a terra un'altra Amazzone, che non irrompe ostilmente sul giovane greco, ma che amichevolmente lo segue: essa è Antiope, la regina delle Amazzoni, l'amata di Teseo che, secondo la saga attica qui seguìta, combatte contro le Amazzoni stesse e nel combattimento trova la morte. È da notarsi che l'ornato a doppie palmette oblique non serve per tutti i personaggi come linea del terreno. Tre figure inginocchiate, i cavalli della biga, il cavallo inforcato da una Amazzone poggiano al di là di questa linea: vi è già il tentativo di rappresentazione prospettica a piani diversi.

Il cratere polignoteo da Orvieto. — Questo metodo di composizione a varî piani, senza tuttavia che vengano espresse differenze di proporzione nelle figure e negli oggetti secondo la distanza prospettica, costituisce una innovazione della scuola pittorica di Polignoto, come possiamo arguire e dalle descrizioni delle pitture di Polignoto nella Lesche (edifizio formato da portici circondanti un cortile) dei Cnidii a Delfi presso Pausania (X, 25-31) e da alcuni vasi polignotei, tra i quali il più prezioso a tal proposito è un cratere da Orvieto (2). Tralasciando il lato

---

(1) Napoli, Museo Nazionale.
(2) Parigi, Museo del Louvre.

minore di questo cratere, che è adorno della strage dei Niobidi, noi osserviamo nel lato maggiore (fig. 317) varî personaggi disposti a livello

a

b

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 316 *a* e *b*. — Scena di Amazzonomachia su anfora da Ruvo (altezza dell'anfora m. 1,55).

diverso in terreno montuoso; uno anzi ci appare solo dalla cintola in su; oltre ad Athena e ad Eracle sono nove guerrieri ed un cavallo. Enigmatico è rimasto sinora il significato della scena composta da questi personaggi, diversamente atteggiati, ma in posizione quasi di attesa per un avvenimento di grande importanza che sta per succedere. E però vivamente siamo richiamati per questo dipinto vascolare a ciò che è espresso nel frontone orientale di Olimpia; là invero è esibito il momento precursore

di un dramma di violenza ed un senso profondo di spiritualità emana dalle varie figure. Così nel cratere di Orvieto vi è una espressione della psiche, vi è molto di quello *ethos* che si riteneva fosse una delle qualità più pregevoli della pittura polignotea. Alcune pose esprimono egregia-

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 317. — Scena principale del cratere polignoteo da Orvieto (altezza del cratere m. 0,55).

mente l'intima vita del pensiero e per di più, presso alcune figure, semiaperte sono le bocche ed appaiono i denti, e questo pei lavori polignotei ci è testificato da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 58). Rappresentano questi personaggi, come è stato dai più sostenuto, gli Argonauti, rimproverati da Eracle a Lemno per la loro ignavia? Oppure, secondo una recente ipotesi ingegnosa, sarebbero qui i protettori di Atene, la dea Athena cioè e gli eroi e gli eponimi delle tribù attiche, adunati per la battaglia di Maratona, come del resto erano rappresentati nell'affresco del portico Pecile, nel donario delfico di Maratona?

I sarcofagi antropoidi fenici. — Un interessante influsso che l'arte ellenica esercita fuori dell'ambiente greco si avverte in Fenicia e nelle colonie fenicie di Cipro, di Malta, di Sicilia, di Cartagine e di Cadice, nella produzione cioè dei sarcofagi antropoidi o a forma umana. È il tipo di sarcofago di pietra o di marmo imitato dall'Egitto dai Fenici, i quali durante la dinastia saitica (663-525 a. C.), prendendo

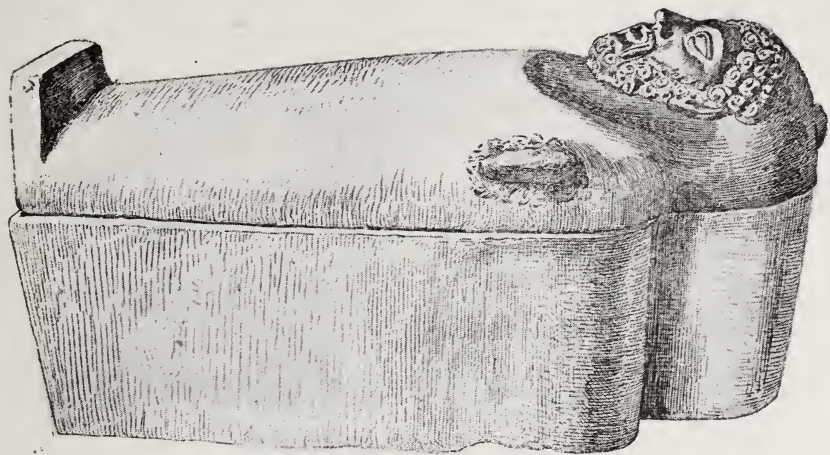
a modello le casse di legno e stucco delle mummie, avevano espresso sarcofagi antropoidi di granito, di calcare, di pietra nera. Dapprima la imitazione dei modelli egizî fu fedele assai, pedissequa, ma all'inizio del secolo V, pur rimanendo intatto lo schema di cassa di mummia egizia, s'infiltrò nella produzione di questi sarcofagi fenici la luce del-

(da Perrot e Chipiez)

Fig. 318. — Sarcofago antropoide grecizzante (m. 2,117).

l'arte arcaica ellenica: il tipo delle teste di questi coperchi di sarcofagi mummiformi si ellenizza ed acquista così palesi i caratteri della balda e fiorente arte greca, tanto che si è indotti a ravvisare la impronta diretta della mano di artisti della Grecia. Suffraga tale ipotesi anche l'uso del materiale, cioè del nobile marmo. In tal modo artisti Greci, conformemente a quanto avveniva in Etruria, si adattano alle esigenze dei clienti fenici, eseguiscono cioè sarcofagi di un tipo divenuto peculiarmente fenicio, ma palesano la loro abilità espressiva veramente ellenica nelle teste.

In un sarcofago, per esempio, da Sidone (fig. 318) che risale agli anni anteriori alla metà del secolo V (1), emerge dal rigido involucro del corpo una bella testa virile barbuta, che nei tratti suoi severamente arcaici, coi ricciuti peli della chioma e della barba, sembra la testa di una divinità olimpica, di uno Zeus. In seguito i fabbricanti di questi sarcofagi si emancipano anche per ciò che concerne il corpo, e dalla inerzia dello schema di mummia egizia ben presto si sciolgono

(1) Parigi, Museo del Louvre.

le membra della persona rappresentata giacente, membra che si modellano sotto il ben trattato panneggiamento.

L'arte in Etruria. — Per tutta questa fase, e si può dire anche per tutta la seconda metà del secolo V, l'arte in Etruria è imbevuta di

(Moscioni)

Fig. 319. — Pittura della tomba cornetana detta della Pulcella.

fortissimi elementi attici. Tale influsso possente per parte dell'Attica si esercitava per tutta la fase anteriore mediante la importazione di numerosissimi prodotti di ceramica, i quali venivano ad abbellire e a nobilitare le tombe etrusche costituendo un valido, energico stimolo benefico ai progressi dell'arte nell'Italia centrale. Ma, mentre nell'Attica e nella Grecia tutta, durante il meraviglioso secolo V i progressi formali sono veramente mirabili e nel corso di pochi anni sono infranti i ceppi dell'arcaismo e l'arte si slancia ad altezze insuperate ed insuperabili in febbrile tensione verso il più divino ideale, l'Etruria invece rimane solo l'impulso dello stile cosiddetto severo dei tempi delle guerre persiane e che già si avverte negli ultimi anni della fase precedente di arte, e sin verso la fine del secolo V l'arte, arretrata, s'irrigidisce, si schematizza in viete forme e va perdendo l'anteriore vivacità, sia pure arcaica. E vi è anche un relativo ristagno nella produzione artistica, come risulta dalle ormai scarse documentazioni monumentali di questa fase e di

tutto il secolo V in generale, ristagno che è un sintomo eloquente della prossima decadenza e del successivo sfacelo del popolo etrusco.

La tomba della Pulcella a Corneto. — Questo illanguidirsi delle forze artistiche si percepisce in special modo nella pittura funeraria. Si veda,

(Alinari)

Fig. 320. — Lampadario bronzeo da Cortona (diam. m. 0,58).

per esempio, la tomba della Pulcella a Corneto che, pur appartenendo alla metà del secolo V, ha figure irrigidite nello stile severo. Ivi, nella piena espansione della vita allegra e spensierata del convito (fig. 319) sorge la idea della morte; nell'interno invero della nicchia destinata alla persona defunta, sono le traccie di due dèmoni alati; simili al Thanatos e allo Hypnos dei Greci, richiamano d'altro lato il dèmone imberbe delle lastre ceretane.

Il lampadario di Cortona. — Qui deve essere addotto un capolavoro della rinnovata industria metallurgica degli Etruschi: il magnifico lampadario bronzeo di Cortona (1) (fig. 320). È esso di forma conica e doveva essere appeso per mezzo di una catena al soffitto di un tempio o

(Brogi)

Fig. 321. — Urna di alabastro da Città della Pieve (lungh. m. 1,28).

di una tomba; nel basso si espande in una cavità semicircolare circondata da sedici cavità minori, ciascuna delle quali doveva essere provvista di lucignolo e costituire una lampada. Tra lampada e lampada è una maschera barbuta e cornuta; ma è specialmente la parte sottostante del lampadario che è riccamente istoriata: nel mezzo è una faccia di Gorgone, l'attornia una fascia con belve e grifoni che azzannano animali; segue una rappresentazione schematica delle onde del mare, la quale è frequente come motivo ornamentale nel repertorio decorativo etrusco; sulle onde guizzano dei delfini; infine è una serie di figurine accoccolate, sedici di numero, corrispondendo alle sedici lampade e si alternano Sirene e Sileni che suonano il doppio flauto. Il sistema della decorazione ed i motivi suoi sono essenzialmente jonici, quali erano di uso corrente nell'arte jonica del secolo VI; ma è un arcaismo meramente di apparenza

(1) Cortona, Museo Etrusco Cortonese.

in questo insigne monumento, perchè un esame più profondo ci induce a giudicarlo come frutto di arte arretrata, sì da non poterlo ascrivere ad età anteriore al 450. Accanto a forme arcaiche si manifestano forme di arte già sciolta; perciò l'opera può essere designata come prodotto di un arcaismo in ritardo.

Il sarcofago da Città della Pieve. — Come terzo monumento di arte etrusca si può citare per questa fase un sarcofago bisomo di alabastro da Città della Pieve (1) (fig. 321). Vi è trattato un tema analogo a quello dei sarcofagi ceretani di terracotta, ma qui la sposa non è sdraiata, sibbene è seduta ai piedi del letto in rigida attitudine; lo sposo tiene la patera nella sinistra e con la destra accarezza la compagna sua. Il monumento era policromo e composto di varî pezzi. Ma quale inferiorità esecutiva rispetto ai più arcaici sarcofagi ceretani! Nel volto della sposa aleggia un insipido sorriso, eco già lontana del sorriso arcaico delle fanciulle dell'acropoli ateniese, nelle forme piatte del possente petto, in modo sommario modellato, dello sposo, nel trattamento rigido a pieghe parallele del panneggio si manifesta la inabilità dello scultore.

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

(Alinari)

Fig. 322. — Veduta dell'acropoli di Atene da occidente.

PERIODO QUARTO

L'età dell'oro dell'Arte classica (450-306 a. C.).

Fase prima o fidiaca (450-430).

Il Partenone. — In Atene, assurta per il saggio governo di Pericle a preminente potenza politica, diventata centro luminosissimo di vita spirituale, in cui confluivano le varie energie intellettuali, specialmente dalla Jonia, ed in cui si elaboravano gl'ingegni cittadini, s'innalzava il tragico canto di Sofocle, divinamente armonioso e sereno pur nei palpiti passionali di funesti dolori, di atroci misfatti. Con la tragedia sofoclea aveva piena rispondenza l'arte di Fidia; di questa arte il riflesso più luminoso ci è stato risparmiato dal tempo edace nei mozzi colonnati, nelle mutile statue, negli spezzati rilievi del Partenone.

Sorge il venerando monumento, sì mirabile nella sua rovina, in mezzo all'acropoli, verso il lato meridionale (fig. 323 e 324). Pur appartenendo al periodo pericleo, chiari sono tuttavia accanto e al di sotto i residui di fondamenta in tufo della fine del sec. VI e d'iniziata costruzione in marmo degli anni antecedenti la battaglia di Salamina, residui che testi-

ficano il saldo, costante volere degli Ateniesi, sin dagli anni anteriori alle guerre persiane, di innalzare cioè alla vergine dea, alla *parthènos* Athena, una grandiosa dimora dominante, quasi a protezione, sulla città da lei prediletta. Il monte Pentelico fornì il bianco suo marmo per l'edifizio,

(Alinari)

Fig. 323. — Veduta del Partenone da oriente.

di cui furono architetti Ictino e Callicrate; ma dobbiamo credere che all'intiera costruzione nelle sue varie parti, e architettoniche e plastiche, sopraintendesse l'alta mente di Fidia, al quale, essendo stato affidato l'altissimo incarico di foggiare nell'oro e nell'avorio le forme della *parthènos*, doveva essere riserbato anche il còmpito di armonizzare la figura della dea ed i concetti che essa esprimeva con l'assieme e con le parti dell'edifizio destinato a contenerla. Divina armonia che riscontriamo in tutte le opere dell'arte ellenica, anche nelle più umili, ma che singolarmente doveva rifulgere nel Partenone, che di essa arte è la espressione più sublime. Del resto di tale suprema direzione di Fidia ai lavori periclei non solo del Partenone, ma di tutta l'acropoli, è esplicito cenno presso Plutarco (*Vita di Pericle*, 13).

Con l'appoggio in special modo del materiale epigrafico si possono seguire le varie fasi di costruzione dell'edifizio: iniziato nel 447 doveva essere in gran parte costruito nel 438, nel quale anno, in occasione delle grandi Panatenaiche, dovette essere inaugurato il simulacro criso-ele-

(Alinari)

Fig. 324. — Veduta del Partenone dall'angolo nord-ovest.

fantino di Fidia. Ma, verosimilmente, in quell'anno le statue dei frontoni non erano ancora state eseguite.

Il Partenone (fig. 325), lungo quasi 70 metri e largo quasi 31, è un edifizio a forma di tempio dorico perittero, con 46 colonne, octastilo con *krepidoma* di più mezzo metro di altezza; è amfiprostilo col pronao e con l'opistodomo, preceduti ciascuno da un porticato di sei colonne, con l'interno diviso nel *naos* o *hekatompedon* (100 piedi attici di lunghezza = m. 32,84), suddiviso in tre navate da due file di nove colonne e col simulacro criso-elefantino della dea, e nel Partenone propriamente detto con quattro colonne, ambiente ove le vergini ateniesi tessevano il peplo destinato alla dea e che servì come tesoro della dea e dello Stato.

La *entasis* o gonfiezza delle colonne, si accoppiava alle leggere curve delle linee dei gradini e dell'architrave; tutto ciò avvivava l'insieme dell'edifizio, non più rigido nelle sue linee (fig. 326).

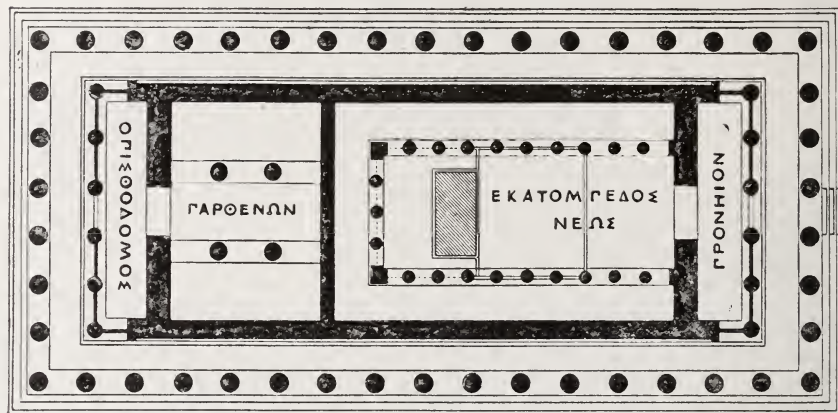
La decorazione plastica, dovuta verosimilmente nella concezione sua totale a Fidia e nella esecuzione sua materiale a provetti scolari suoi, consisteva in 92 metope ad alto rilievo (gigantomachia ad est, centauromachia e miti attici, forse di Eretteo e di Jone, a sud, Amazzonomachia ad ovest, la presa di Ilio ed altri avvenimenti, fra cui forse il mito di

(da Collignon)

Fig. 325. — Pianta del Partenone.

Cecrope, a nord), in un fregio a basso rilievo che, come gigantesco anello, cingeva nella parte superiore i quattro muri della cella per la lunghezza di m. 159 (rappresentazione allusiva alle grandi panatenaiche, festeggiate ogni quadriennio, con la offerta del peplo alla presenza delle divinità supreme), nelle figure e nei gruppi a scultura a tutto tondo dei frontoni (nascita di Athena nel frontone orientale, gara di Athena e di Poseidon per il possesso dell'Attica nell'occidentale). Questa decorazione plastica serviva a glorificare Atene, anzi la Grecia intiera, e ad eternare, con le rappresentazioni mitiche, il trionfo della civiltà ellenica sulla barbarie asiatica, del Bene sul Male; serviva pure questa decorazione ad esprimere il pio sentimento degli Ateniesi verso la loro dea protettrice e civilizzatrice, onorata da tutto il popolo con festa solenne.

Così questo edifizio del Partenone assumeva la essenza di un grandioso dono votivo, in cui si ammassavano le ricchezze delle città e dei popoli confederati, confidate al presidio della vigile dea, che ne era considerata come padrona. Il tempio vero e proprio, in cui veniva onorato con le vetuste cerimonie del culto il simulacro arcaico della dea *poliàs*, il quale indossava il peplo offerto nelle panatenaiche, era un vetustissimo edifizio riattato alla meglio dopo il 479, su cui sorse

poscia l'Eretteo. Così il Partenone, con le sue ricchezze depostevi e col suo simulacro che, per la preziosità della materia, veniva a costituire esso pure un tesoro, rispetto all'edifizio destinato al culto stava in rapporti analoghi a quelli che esistevano tra i piccoli edifizi a forma di templi, i tesori, e i grandiosi templi di Zeus e di Apollo nei santuari di Olimpia e di Delfi.

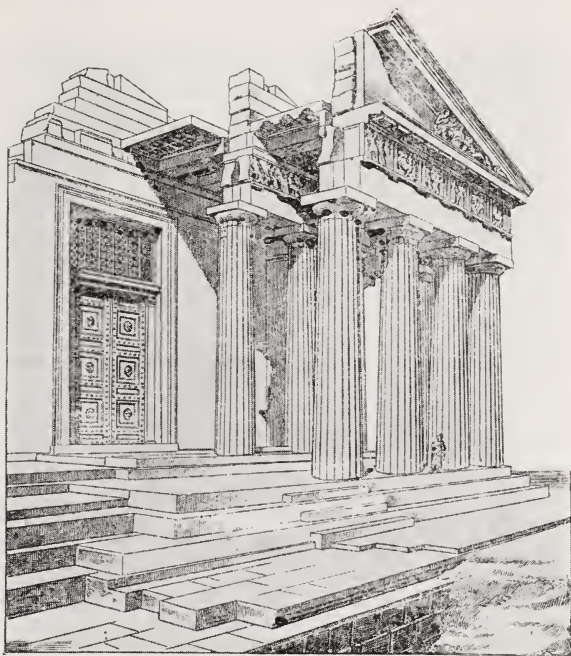
Il Partenone, questo documento più importante, questa più alta espressione della potenza della Atene di Pericle, attraverso dolorose vicende, a deturpazioni, a guasti, a depredazioni, è giunto sino a noi allo stato di rovina, che esercita tuttavia un fascino indicibile sul nostro animo, il quale si agita commosso dinnanzi allo scempio di tanta bellezza. Trasformato in chiesa cristiana nel secolo V d. C., pur sempre dedicato ad una vergine, alla Madre di Dio, e trasformato poscia in una moschea (a. 1460), soffrì la sua più grande jattura per il bombardamento dei Veneziani, guidati dal Morosini, il 26 settembre 1687: l'edifizio fu spezzato a metà dal formidabile scoppio delle polveri turche che esso conteneva, e guasti irreparabili furono arrecati dai Veneziani conquistatori dell'acropoli ai venerandi marmi scolpiti. La depredazione di questi marmi, che male riescì al Morosini, fu continuata dal Fauvel nel 1787, ma fu compiuta sistematicamente e quasi radicalmente da lord Elgin (fine del secolo XVIII): il bottino raccolto dal rapace lord fu trasportato nelle brume inglesi (1). Fu depredazione che potè suscitare, e a buon diritto, il giusto sdegno di animi eletti, ma che riuscì

(da Collignon)

Fig. 326. — Ricostruzione del Partenone dal lato orientale.

(1) Londra Museo Britannico.

a far conoscere subito nel loro pieno valore i mirabili marmi del Partenone che, così mutili, ci si manifestano pur sempre avvivati dall'immortale soffio dell'arte fidiaca.

Le metope del Partenone. — Tra le metope parecchie sono andate perdute, altre sono attualmente sciupate; quelle con la Centauromachia sono di migliore conservazione. È il tema che già vedemmo trattato nel frontone occidentale del tempio di Olimpia: la lotta tra Centauri e Lapiti, assistiti dall'eroe attico Teseo, scoppiata nelle nozze di Piritoo e di Deidamia. Il realismo e la foga selvaggia dei marmi di Olimpia più non appaiono; tutto è nobilitato ed è trasportato in una sfera superiore, veramente eroica. Ma pur rimane, talora, qualche cosa di severo, di duro, tenue residuo di arte inceppata ancora nei vincoli dell'arcaismo, onde vi è ragione di considerare esse metope come prime in ordine di tempo nella decorazione plastica dell'edifizio. Tale rigidezza di stile è, per esempio, appariscente nella metopa XXXI (1) (fig. 327), in cui i due avversari sono allacciati insieme, il centauro con le zampe anteriori inalberate tiene stretta come in una morsa la gamba destra del Lapita, mentre lo afferra per il collo con la sinistra. Il Lapita non piega sotto lo sforzo, che dà tratti convulsi al volto del mostro, e con la destra gli vibra nel petto dall'alto in basso una ferita di punta con la spada. Il centauro è in questa metopa, pel volto bestiale e agitato, quasi un fratello dei centauri di Olimpia ed appariscente è il carattere di duro schematismo nel trattamento del nudo, nella muscolatura resa con tratti troppo netti, decisi, nei capelli ed anche nei volti.

Fig. 327. — Metopa del Partenone: lotta tra Lapita e Centauro (m. 1,60 × m. 1,06).

(1) Londra, Museo Britannico.

Su di un'altra metopa (1) (fig. 328) nobile è invece il viso barbuto del Centauro, che sta per lanciare con ambo le mani un vaso del convito sul giovine Lapita, accosciato sul terreno e che alza a difesa lo scudo e tiene stretta ad offesa la spada; più che ad una delle fiere montane, come Omero chiama i centauri, si addice l'ideale volto ad un essere divino e non potrebbe disdire, qualora più prolissa fosse la chioma, neppure ad una immagine del sommo Zeus. Tale era la tendenza alla divinizzazione che sublimava l'arte di Fidia!

Fig. 328. — Metopa del Partenone: Centauro e Lapita accosciato.

In una terza metopa (2) (fig. 329) il Centauro, vittorioso dell'avversario, lo calpesta trionfante dirigendosi verso destra, verso novella lotta, sollevando con gioia selvaggia la coda, mentre distende il braccio sinistro, su cui è la pelle di fiera, che gli serve di scudo più che di abbigliamento; il disgraziato Lapita suo avversario è caduto a terra non già prono, ma supino e gli zoccoli equini del mostro calpestano il suo giovine corpo.

In una quarta metopa (n. XXVII) invece (3) (fig. 330) è vincitore il giovine eroe: peccato che la testa sua sia molto corrosa, ma bello è lo slancio dell'agile corpo, veramente degno di un Apollo, corpo ignudo esibito di fronte e che risalta, con effetto mirabile, sullo *himation*, ricadente da ambo le braccia distese con un giuoco di drappeggio ad ampie pieghe semicircolari. Qui finalmente si è raggiunta la espressione della naturale pieghevolezza della stoffa, pur con un trattamento grandioso, di effetto, scevro di ogni ricerca di realistiche minuzie. Il giovine

(1) Londra, Museo Britannico e Copenhagen, Museo Nazionale (testa e braccio destro del Centauro).

(2-3) Londra, Museo Britannico.

afferra il Centauro fuggente pel capo, e che porta la destra alla ferita sul dorso, lo tiene fisso al suolo facendogli ripiegare le zampe posteriori con facilità di gesto, esprimente una forte superiorità fisica; la destra è alzata per abbattere. Ed il vincitore giganteggia sull'umiliato avversario; dobbiamo in lui riconoscere l'eroe Teseo?

Fig. 329.
Metopa del Partenone: Centauro trionfante del Lapita.

Il fregio del Partenone. — Il fregio della cella costituisce un elemento proprio dell'ordine jonico, introdotto in un edifizio di ordine dorico; esso non è che il *zoophòros* che abbiamo visto e che vedremo in edifizi jonici adornare ininterrottamente l'architrave. Ingegnoso è il modo col quale Fidia ha voluto esprimere la processione delle grandi panatenaiche; tutto il popolo di Atene nelle varie sue divisioni è qui rappresentato coi suoi sacerdoti, coi suoi alti funzionari sotto la vigile, amorosa presenza delle principali divinità, ma, in luogo di far girare ingenuamente la complessa processione tutt'attorno, sì che il punto di arrivo venisse a combaciare con quello di partenza, Fidia ha diviso in due schiere, idealmente parallele, la intiera processione e, facendo partire queste due schiere dall'angolo sud-ovest della cella in direzioni contrarie, una verso mezzogiorno e l'altra verso occidente, le fa pervenire a destra e a sinistra del centro del lato orientale ove, in mezzo alle dodici divinità olimpiche sedute con due divinità minori stanti, ed accoglienti il buon popolo di Atene, il supremo sacerdote e la suprema sacerdotessa con gli innocenti ministri loro, un fanciullo e due fanciulle, stanno riponendo il peplo ed oggetti del culto.

Partendo dall'angolo sud-ovest, lo spettatore, che avesse percorso con l'occhio il fregio, avviandosi sia verso occidente che verso mezzogiorno, avrebbe veduto svolgersi sotto aspetti consimili la variata processione: schiere di cavalieri, file di carri, corteo di pedoni, musici, portatori di offerte, vittimari con bestie bovine ed ovine da sacrificare. Nella parte orientale a capo delle due ali della processione, appaiono personaggi femminili che nella cerimonia avevano varie e

peculiari mansioni; vi sono a capo le ergastine, cioè le lavoratrici del peplo. Altri personaggi maschili, senza dubbio di grande autorità, forse i nove arconti coi due arconti supplenti, stanno in immediata vicinanza degli esseri divini. E, percorrendo con lo sguardo da occidente ad oriente il fregio, si aveva una vivace impressione dello svolgimento della gran festa; a sud-ovest pare che si accenni al Ceramico stesso, d'onde partiva la processione: alcuni cavalieri si preparano ad essa, altri a galoppo cercano di raggiungere i compagni già avviati. La processione si svolge invece regolarmente nei lati maggiori sud e nord nella via dal Ceramico all'acropoli; nel lato est infine si è già sull'acropoli: le prime schiere sono arrivate, alcuni personaggi sono già fermi, anzi è già avvenuto l'atto culminante della festa, poichè il peplo nuovo della dea, accuratamente ripiegato, è nelle mani del sacerdote. Non un unico momento è rappresentato nel lungo fregio, ma in un'unica processione si svolgono gradatamente varî e successivi momenti e lo spettatore, percorrendo le lastre del fregio, vede dinnanzi a sè quasi come una narrazione continua della festa solenne.

Fig. 330. — Metopa del Partenone: Lapita vincitore (ric. Pinker).

Esamineremo solo alcune di queste lastre, non potendo purtroppo indugiarci su tutti i particolari del fregio, mirabile nella espressione di figure umane ed animalesche, specialmente di cavalli, in varî e mossi schemi, mirabile inoltre pel peculiare e ben conveniente sentimento che ciascuna figura esprime, mirabile infine per la idealità da cui esso fregio è pervaso, come dal soffio creatore di un Dio. Nella lastra ottava del fregio occidentale (1) (fig. 331) un destriero di nobilissime forme s'inalbera pieno di focoso ardire, nitrendo con le narici dilatate, con l'occhio fremente; ambo le zampe anteriori sono sollevate assai in alto, anche una posteriore è alzata. La rappresentazione del cavallo ha mai raggiunto presso altri artisti così ideale altezza? Il personaggio, che deve montare

(1) Atene, *in situ*.

sull'ignudo corsiero, poggia saldamente il piede destro su di una prominenza del terreno, con la destra raffrena l'animale e, a smorzarne la sua indocilità, alza la sinistra per colpire; il chitone nello sforzo, simile ad una *exomìs*, gli è scivolato dalla spalla, lasciando in parte ignudo il

(Fot. del Ministero della P. I.)

Fig. 331. — Fregio del Partenone, lato ovest: cavallo che s'impenna.

muscoloso petto, e lo *himation* svolazza a larghe, ondulate pieghe al forte vento dell'Attica.

Ed ecco altrove il tumulto della cavalcata, il ritmico scalpitìo dei destrieri maestrevolmente frenati e guidati dai giovani che li montano; nella lastra trentesimaottava del fregio settentrionale (1) (fig. 332) tre cavalieri imberbi sono disposti l'uno quasi dinnanzi all'altro. Il primo, che è nell'ultimo piano prospettico, ha un volto quasi di fanciullo; trattiene con ambo le mani le briglie del suo cavallo e, fissando ogni attenzione sua a ben cavalcare, curva un po' il capo ricoperto da un elmo a calotta, stringendo le labbra. Fisso dinnanzi a sè guarda il secondo efebo, mentre il suo cavallo docilmente lo trasporta; il cavallo del terzo caracolla un po', l'efebo stringe con la destra le briglie sì che la testa del cavallo si avvicina alla cervice, mentre alza il braccio destro; lo snello corpo ignudo ci si palesa nella sua fiorente giovinezza, che sembra quella di un immortale, mentre, pel movimento del braccio destro la schiena ci apparisce, morbida come veramente di carne, di mezzo scorcio.

(1) Londra, Museo Britannico.

Nella lastra sesta del lato nord (1) (fig. 333) vi sono giovani recanti idrie (*spondophòroi*), forse metalliche: tre avvolti nello *himation* dall'ampio panneggiamento si avanzano lentamente, ma con solennità, aggravati dai pesanti recipienti ricolmi di liquido; un quarto che

(da Collignon)

Fig. 332. — Fregio del Partenone, lato nord: tre cavalieri.

segue e che aveva deposto per un po' il vaso per momentaneo sollievo, sta sollevandolo da terra per riporlo sulle spalle.

Altrove, nel lato est, ci appaiono tenere figure di giovinette; nella lastra settima (2) (fig. 334) abbiamo alcune fanciulle, che, avanzatesi di pari passo, pudiche e timorose, si sono fermate; indossano il peplo che, a pieghe profonde verticali e parallele, scende al suolo; le braccia inoperose pendono lungo il corpo, ma come sono animate le dita, quelle dita che hanno intessuto la veste per la dea, come esprimono anch'esse il timido sentimento che, a guisa di olezzante profumo, emana dall'animo loro virginale! Sono esse invero le ergastine, cioè quelle giovinette scelte per nobiltà, bellezza, bontà, a ricamare il peplo della *poliàs*.

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

(2) Parigi, Museo del Louvre.

Ed ecco infine le divinità assise in modo dignitoso (1) (fig. 335); di statura maggiore di quella dei semplici mortali, stando a sedere raggiungono l'altezza delle figure che le circondano e che sono in piedi. È la solita diversità di proporzioni che si avverte anche nei timpani di Olimpia, ma che qui nulla ha di stridente perchè e gli olimpii hanno l'atteggiamento di persone sedute e il popolo di Atene è così idealizzato, che si solleva per l'aspetto all'altezza degli immortali. Vi è distinzione tra divinità e divinità rappresentate, ma essa è basata non tanto sugli attributi, quanto sullo *ethos*, cioè sul carattere di ciascuna delle essenze

(Alinari)
Fig. 333. — Fregio del Partenone, lato nord: *spondophòroi*.

(Alinari)
Fig. 334. — Fregio del Partenone, lato est: le *ergastinai*.

divine. A sinistra, partendo dal centro è Zeus dignitosamente regale

(1) Londra, Museo Britannico e Atene, Museo dell'Acropoli (Poseidon, Apollo, Artemide, testa di Iride, un frammento minore); un frammentino a Palermo, Museo Nazionale. Afrodite ed Eros sono noti solo da un gesso.

su trono e non su sgabello; accanto gli è Hera non meno dignitosa, che a lui si volge sollevando il velo, Iride in piedi, alacre giovinetta, le è vicina; seguono il turbolento Ares in negligente posa, la mesta Demeter, il molle Dioniso poggiato sul paziente e snello Hermes. A destra vi è Athena inerme, vergine severa che si mantiene riguardosa verso Efesto

a

b (da Collignon)

Fig. 335 *a*, *b*. — Fregio del Partenone, lato est: le divinità.

il quale a lei si volge con atto palesante l'antico amore — il bastone sotto l'ascella destra è un discreto accenno alla deformità del dio —; vengono poscia: Poseidon, dignitosamente seduto come conviene ad un re, e all'elemento che egli signoreggia allude la lunga incomposta chioma; Apollo, sotto forme atletiche ammantato e compostamente seduto, è pur sempre il simbolo della ben educata giovinezza ellenica; Artemide virginale con le dita nel moto abituale di trar d'arco, ed infine la delicata Afrodite con Eros fanciullo vicino e in piedi.

I frontoni del Partenone. — È specialmente sui due frontoni che ha imperversato la lunga e rinnovata bufera di distruzione. Pure con l'appoggio di disegni del 1674 (fig. 336 e 337), di un puteale romano con la nascita di Athena per il frontone orientale (1), di un vaso attico del sec. IV con la

(1) Madrid, Museo del Prado.

gara di Athena e di Poseidon per il frontone occidentale (1), con lo studio infine delle traccie delle statue sulla cornice e dei fori di attacco nelle pareti di fondo, si può pervenire ad una integrazione delle guastatissime composizioni, parziale pel frontone est, totale per l'altro frontone. Non più una sola figura campeggia nel mezzo di ciascun frontone, ma due;

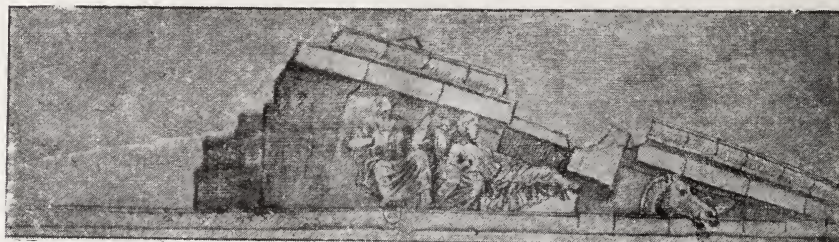
a

b (da Omont)

Fig. 336 *a*, *b*. — Il frontone est del Partenone secondo un disegno del 1674.

nell'orientale da un lato Zeus seduto su trono, dall'altro Athena neonata, ma già adulta e baldanzosa, in mezzo è una piccola Nike volante; nell'occidentale le due divinità gareggianti per il suolo dell'Attica, in mezzo è l'olivo fatto rampollare dalla dea. Nel frontone orientale sono raccolte divinità dell'Olimpo e negli angoli il carro di Helios, del Sole fiammeggiante, ed il carro della Nyx o della Notte che, disparendo dall'orizzonte, seco porta via le tenebre. Nel frontone occidentale personaggi mitici dell'Attica, meglio che personificazioni di località della regione, assistono alla lotta divina.

Ecco alcuni dei residui delle due mirabili composizioni. Nell'orientale un giovine dio, verosimilmente Dioniso (2) (fig. 338), semisdraiato su di

(1) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.
(2) Londra, Museo Britannico.

una pelle ferina e sullo *himation* che ha disteso sulla dura roccia, poggiandosi a terra col gomito sinistro, rivolge un po' verso lo spetta-

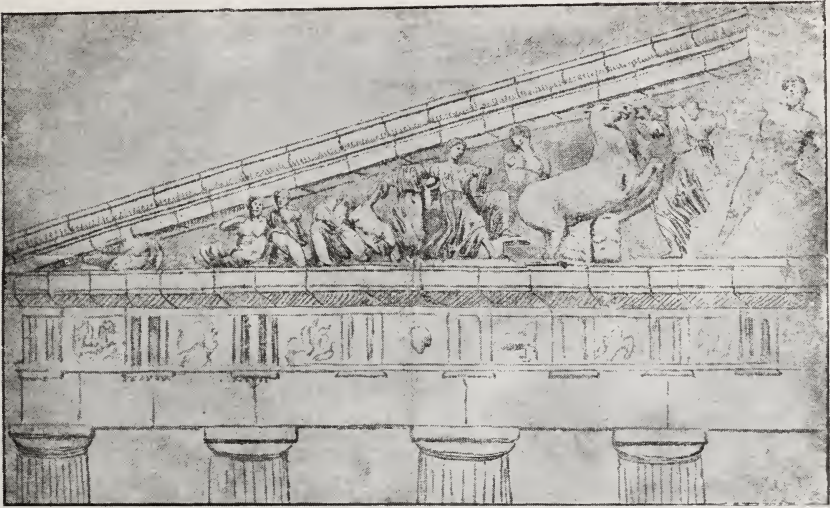
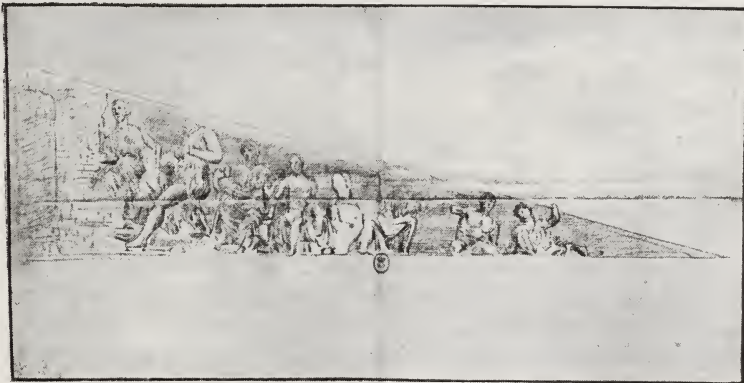
a

b (da Omont)

Fig. 337 *a, b.* — Il frontone ovest del Partenone secondo un disegno del 1674.

tore l'ampio, carnoso petto; egli non è ancora consapevole del novello prodigio della nascita della giovinetta dea dal capo del padre Zeus e, dirigendo lo sguardo ad un angolo del frontone, abbandonandosi al securo riposo concesso agli immortali, doveva sollevare il *kàntharos* colmo di vino. Naturalezza nella positura del dio, senza che nulla vi sia di volgare; stile grandioso, che mira alla espressione complessiva di

un bel corpo ignudo con larga e semplice modellatura, senza diffondersi in minuzie; idealismo di concezione, senza che la figura espressa venga a collocarsi troppo al di sopra della sfera dei mortali: tali sono le qualità che rendono esimio questo marmo veramente fidiaco e che avvincono l'occhio nostro con insaziabile amore.

(da Collignon)

Fig. 338. Frontone est del Partenone: figura di Dioniso (lungh. m. 1,73).

Una figura di giovinetta dea (1) (fig. 339), per alcuni Iride, per altri, e meglio, Hebe, a cui la mancanza del capo nulla toglie della vita che l'anima, si slancia verso sinistra quasi ad annunziare il portento. Nella corsa si agitano all'aria mossa il peplo ed il mantello che essa teneva con le mani; qui veramente il trattamento del vestito raggiunge la perfezione per grandiosità di movimento e sotto il drappo, percorso da alte increspature, da profondi incavi, s'intravvede il fiorente corpo di giovinetta.

Diverso, ma non meno mirabile trattamento della stoffa è nelle tre figure di dea dell'ala destra (2) (fig. 340), due sedute, la terza sdraiata. Anch'esse mancano di testa e le braccia sono ridotte a moncherini più o meno lunghi: vi è la stessa disinvoltura di posa del Dioniso, ma quanta grazia e nobiltà! Una siede isolata, la seconda si piega un po' per

(1-2) Londra, Museo Britannico.

ricevere meglio sul grembo l'appoggio della compagna che mollemente si adagia.

Ricchissimo è il trattamento del vestito; il chitone jonico di stoffa sottile è espresso a pieghe minutissime, aderendo in alcune parti al corpo, sicchè risaltano le turgide poppe; lo *himation*, che avvolge le gambe, è invece trattato a pieghe più ampie con contrasti felicissimi di parti incavate ed ombreggiate e di parti aderenti sulle ginocchia e sulle gambe ben lumeggiate. Chi sono le tre figure divine, presso cui con tanta maestria è trattato il panneggio in relazione col corpo umano? Sono esse le Moirai o sono tre divinità olimpiche, cioè Afrodite sdraiata sul grembo di Dione e Peitho od Hestia, seduta isolatamente?

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 339. — « Iride » del Partenone: frontone est del Partenone.

Tra i residui, di cui molti sono miserande reliquie, del frontone occidentale scegliamo la figura maschile (fig. 341) di giovane privo del capo, già creduto una divinità fluviale (o Ilisso o Cefiso), ma forse rappresentante un eroe dell'Attica (1). Si volge la figura verso il centro della scena e senza dubbio, come è stato recentemente provato, è intenta a conversare con un compagno seduto accanto. S'impone il confronto col Dioniso della nascita di Athena; forse qui il trattamento del nudo accusa una cotal ricerca del particolare ed il corpo è meno carnoso; ma è innegabile una identità di stile sovranamente irraggiungibile nell'animare il duro marmo e nel dargli la elasticità, la pieghevolezza di un corpo vivente.

La « Athena parthènos ». — Della statua criso-elefantina della *parthènos*, che era, si può dire, il gioiello racchiuso dentro lo scrigno magnifico del Partenone, non esistono copie esatte; ma, più fortunati che per l'altro capolavoro fidiaco, per lo Zeus di Olimpia, possediamo di essa documenti figurati, che valgono ad offrire alla nostra mente una idea dell'aspetto del lavoro fidiaco. Statuette votive — menziono una dal

(1) Londra, Museo Britannico.

Varvakion (1) (fig. 342) ed una seconda dalla Pnice di Atene (2) —, libere riproduzioni dei tempi ellenistici e romani — Athena da Pergamo (3),

Fig. 340. — Le tre « Parche » sedute: frontone est del Partenone.

Athena da Roma firmata da Antioco (4), Minerva dal collare (5) —, ripro-

Fig. 341. — L'Ilisso: frontone ovest del Partenone.

duzioni delle teste (una policroma (6), una seconda da Roma (7), un

(1-2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(3) Berlino, Musei: Museo di Pergamo.
(4) Roma, Museo Nazionale Romano; già Coll. Ludovisi.
(5) Parigi, Museo del Louvre.
(6) Berlino, Musei, già Coll. Kaufmann.
(7) Ny-Carlsberg (presso Copenhagen), Glittoteca Jacobsen.

bronzetto da Carnunto) (1), oreficerie della prima metà del secolo IV a. C. — medaglioni da Koul-Oba in Crimea (2) (fig. 343) —, una gemma con la firma di Aspasio (3) costituiscono un insieme di documenti che ci offrono, ciascuno, determinate particolarità le quali, insieme riunite, possono dare una adeguata idea dell'opera di arte perduta. Ma, per il suo assieme generale, specificatamente importante è la statuetta di età adrianea scoperta nel 1880 presso il Varvakion in Atene, la quale tuttavia non ci offre i varî particolari di scene figurate che rendevano ancor più insigne l'opera fidiaca: l'Amazzonomachia sbalzata nello esterno dello scudo (di essa ci può dare una idea lo scudo marmoreo Strangford) (4), la Gigantomachia dipinta nell'interno dello scudo stesso, la Centauromachia espressa a rilievo bassissimo sullo spessore dei sandali, la nascita di Pandora rilevata sulla base (di essa alcunchè appare nella imitazione di Pergamo).

(Alinari)

Fig. 342. — Copia della « Athena parthènos » dal Varvakion (m. 1,05).

La dea, indossante il peplo, che a pieghe simmetriche cade lungo il corpo e specialmente sulla gamba destra di carico, ha la egida col *gorgoneion*, mentre sul capo porta l'elmo attico, ben adorno di un triplice cimiero, una Sfinge tra due Pegasi; la destra reca su di una colonna una piccola Nike, la sinistra poggia su di uno scudo, nella cui cavità si snodano le spire del serpente Erittonio, simbolo del popolo di Atene, una lancia doveva essere appoggiata al braccio sinistro. Schema piuttosto rigido della figura che è inquadrata tra le due linee verticali, della colonnetta e della lancia. Predominano invero le linee verticali e la pugnace figlia di Zeus ci sta dinnanzi in attitudine di balda sicurezza. Essa è quasi la personificazione della

(1) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte.

(2) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.

(3) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte.

(4) Londra, Museo Britannico.

città di Atene che, uscita vittoriosa dal duro cimento contro il barbaro invasore, tranquilla per la sua invitta potenza, fiduciosa nel suo glorioso presente, che è frutto di un passato di fiere e pericolose lotte ed è promessa di un avvenire sempre fulgido, palesa benignità e nel tempo stesso incrollabile volere, ammonimento agli audaci, per la Nike che è in sua mano e che è inseparabile compagna, per le armi che ha momentaneamente deposte, ma che è pronta ad impugnare all'occasione. Certo la politica di Pericle trovò il suo simbolo vero nel campo dell'arte in questa opera dell'amico di Pericle, che riescì ad esprimere, mediante una forma muliebre, il concetto di tutta la grandezza della città di Atene nell'apogeo della sua fortuna.

(da Collignon)

Fig. 343. — Disco aureo con la testa della « parthènos ».

I Propilei dell'acropoli ateniese. — Già si ergeva il Partenone, compiuto nelle sue parti principali, ma la sua presenza esigeva un marmoreo solenne ingresso all'acropoli, in cui l'edifizio marmoreo signoreggiava. Nel 437 si pose mano a tale bisogna e, per opera dell'architetto Mnesicle, sorsero i Propilei (fig. 344 e 345) sul lato occidentale dell'acropoli, per cui antecendentemente saliva erta la strada. Il piano primitivo di Mnesicle (fig. 346) era grandioso; si trattava di un corpo mediano, attraverso il quale doveva passare la strada per le processioni; ai fianchi di questo edifizio centrale si dovevano estendere altri due fabbricati, ciascuno diviso in due parti. Importanti riguardi d'indole religiosa, cioè il rispetto a terreni riserbati a culti venerandi, impedirono l'attuazione di questo piano grandioso per quel che riguarda le due ali. Il corpo centrale si compone di una parete con cinque ingressi, il centrale maggiore dei due laterali, più grandi alla loro volta degli altri due. Verso il piano dell'acropoli, ad est è un porticato di sei colonne doriche, verso la salita ad ovest è un grande ambiente diviso in tre navate da sei colonne joniche e preceduto da sei colonne doriche; nello spazio tra le due file di colonne joniche passava la strada delle processioni in onore della dea Athena. L'ala settentrionale è data da un ambiente quadrangolare con un porticato a tre colonne doriche e due pilastri; questo ambiente è la Pinacoteca, il luogo ove erano esposti quadri d'insigni maestri attici. L'ala meridionale, più piccola, sacrificata per lasciare il passaggio libero ad uno

(Alinari)

Fig. 344. — Veduta totale dei Propilei e del tempietto di Athena Nike.

sprone dell'acropoli, su cui sorge il tempietto di Athena Nike, è limitata per due lati da muri, per gli altri due lati da colonne.

Così il visitatore dell'acropoli era accolto da questo grandioso ingresso, ingegnosamente adattato alle esigenze del luogo scosceso, e che con la sua solenne armonia di linee ben poteva preparare l'animo alla visione di ciò che era adunato al di là dei portici e delle muraglie nell'abbagliante spianata dell'acropoli, rifulgente di edifizi e di sculture.

Il « Theseion » di Atene. — Dopo il Partenone ed i Propilei, di un terzo edifizio deve essere fatta menzione, del tempio meglio conservato del mondo ellenico, del cosiddetto Theseion (fig. 347), che si erge nelle vicinanze dell'antica *agorà* di Atene. Le sue eccezionali condizioni di conservazione sono dovute al fatto, che questo tempio fu dai cristiani convertito in chiesa dedicata a San Giorgio e rimase immune da bombardamenti e da terremoti. Eppure molto vi è di problematico in questo edifizio, a cominciare dal nome. L'antico tradizionale nome di Theseion o tempio di Teseo è stato eliminato, e con ragione, fin dalla prima metà del secolo scorso; in seguito si è creduto che come divinità onorata nel tempio fosse o Ares, o Eracle, o Apollo, o Efesto, ma l'ultima ipotesi ha in sè la maggiore probabilità.

(Alinari)

Fig. 345. — Veduta dell'ala settentrionale dei Propilei.

Per dimensioni il cosiddetto Theseion o Hephaistaion è eguale presso a poco al tempio di Afaia in Egina, a quello di Demeter in Pesto. L'edifizio dorico è esastilo, perittero, con tredici colonne per ciascun lato maggiore; la cella ha pronao, *naos*, opistodomo. Le fondamenta ed il primo gradino del *krepidoma* sono in duro calcare del Pireo, del resto tutto l'edifizio è di marmo pentelico, mentre le metope ed il fregio figurato sono di marmo pario. Le dieci metope del lato est e le otto adiacenti dei due lati lunghi, quattro per parte, sono scolpite con imprese di Eracle e di Teseo (1), nel fregio della cella (2) nel lato orientale è la solita accolta di divinità dinnanzi ad una fiera zuffa, forse quella tra Erittonio ed Anfizione per il possesso di Atene; nel fregio del lato occidentale è la lotta tra Centauri e Lapiti.

I rilievi, purtroppo male conservati, delle metope ricordano le più antiche delle metope del Partenone; quelli del fregio ricordano invece e le metope partenoniche della Centauromachia, per quel che riguarda il fregio occidentale, ed il fregio, pure del Partenone, sebbene vi siano caratteri di una leggiera anteriorità di stile. Valga, come esempio (fig. 348), il gruppo in cui due ben modellati Centauri alzano un enorme masso su

(1-2) Atene, *in situ*.

Ceneo, mezzo sprofondato nel suolo. Purtroppo pei frontoni sono visibili solo le traccie delle statue che un tempo vi esistevano. Ad ogni modo

(da Borrmann)

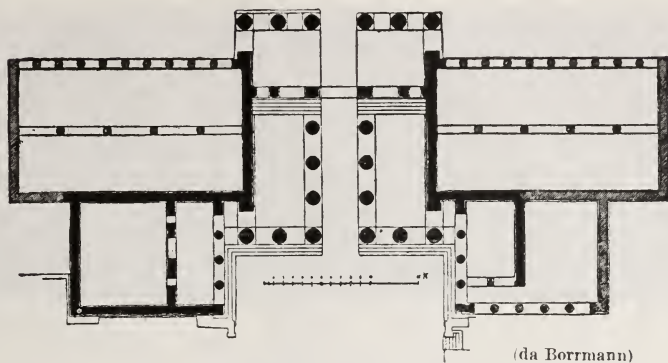



Fig. 346. — Piano originario dei Propilei dell'acropoli di Atene secondo Dörpfeld (le parti tratteggiate non furono eseguite).

non è affatto provata la ipotesi, anzi essa è improbabile del tutto, che la Niobide degli Orti Sallustiani ed i suoi due fratelli, di cui è cenno

(Alinari)

Fig. 347. — Il cosiddetto « Theseion ».

nella fase di arte precedente, abbiano appartenuto ad uno dei frontoni del cosiddetto Theseion.

Altri edifizi dell'età periclea. — Di altri edifizi di questo periodo pericleo i seguenti meritano speciale menzione: il tempio di Poseidon

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 348. — Centauromachia del fregio del « Theseion »: episodio di Ceneo (altezza m. 0,80).

al Capo Sunio, il tempio di Nemesi a Ramnunte, il *Telesterion* o tempio dei misteri ad Eleusi. Il Poseidonion di Capo Sunio ed il tempio di

(Alinari)

Fig. 349. — Veduta del Telesterion di Eleusi.

Ramnunte erano peritteri, esastili: il primo con tredici colonne su ciascuno dei lati maggiori, il secondo con dodici ed ambidue dimostrano di essere contemporanei al cosiddetto Theseion.

Il *Telesterion* (fig. 349) che, secondo gl'intenti di Pericle, doveva riuscire come un luogo comune di culto nazionale della Grecia intiera,

fu costruito là dove si ergeva prima un piccolo edifizio pisistrateo in un terreno, in cui la vetustà del luogo sacro è stata confermata da rinvenimenti di oggetti di età micenea. E l'edifizio sôrto differiva dagli edifizi usuali destinati al culto e palesava invece lo scopo di raccogliere dentro di sè le schiere degli iniziati. Era infatti una costruzione di ordine dorico (fig. 350), quasi quadrata, a due piani, al cui piano superiore si perveniva da una terrazza spianata nella roccia. Vi erano sette file di colonne (in tutto 42) che dovevano dare all'interno l'aspetto di un edifizio o egiziano o persiano, e lungo tutte le pareti del piano inferiore correvano sette gradini per sedili, alla guisa di un teatro di tipo pre-ellenico, ma qui coperto. Il piano generale della costruzione era di Ictino, come dice Plutarco (*Vita di Pericle*, XIII); l'edifizio fu iniziato da Corebo con scura pietra di Eleusi; il piano superiore fu compiuto da Metagene ed il tetto con apertura da Senocle. Il porticato dodecastilo (*próstoon*) a sud-est fu aggiunto all'epoca di Demetrio Falereo (fine del secolo IV) dall'architetto Filone. Certo è che il *Telesterion*, come il *Thersilion* di Megalopoli, di cui a suo tempo sarà cenno, non deriva da modelli della Grecia arcaica.

(da Borrmann)

Fig. 350. — Piano del Telesterion di Eleusi (secondo Philios).

Il rilievo di Eleusi. — Accanto ai marmi del Partenone ed ai ricordi monumentali della *parthènos* debbono essere collocate altre opere di scultura, in cui è innegabile, quasi sempre, la impronta della medesima arte, che dobbiamo designare come fidiaca. Prima di tutto è da addurre un rilievo marmoreo da Eleusi (1) (fig. 351), alto m. 2,20. Demeter,

---

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

matronale figura indossante l'abito dorico e poggiata allo scettro, porge con la destra un manipolo di spighe, espresse originariamente in bronzo, al giovinetto di Eleusi, a Trittolemo, affinchè la coltivazione del frumento,

(Alinari)

Fig. 351. — Rilievo da Eleusi con Demeter, Persephone, Trittolemo (m. 2.20).

fattore massimo del progresso umano non solo materiale, ma anche, e specialmente, morale, sia da lui diffusa tra gli uomini, selvaggi mangiatori di ghiande; Persefone o Cora, dietro il favorito giovinetto, tenendo in una mano la face, gli pone con l'altra sul capo una corona metallica,

ora scomparsa. Manifestamente in queste tre solenni figure è il ricordo di tre opere di plastica a tutto tondo; ma la loro unione costituisce un quadro che, per l'armonia delle linee compositive, con le due donne vestite fiancheggianti il giovinetto ignudo, per l'intimo nesso delle tre figure collegate insieme dal movimento di ciascun braccio destro, per la nobiltà delle forme, per la compostezza solenne e serena delle dee, leggermente chinate sul mortale, pieno di modestia e di dignità nel tempo stesso, ci avvince con indefinibile fascino, sicchè si pensa che esso doveva infondere nel pio visitatore del santuario eleusino un elevatissimo senso di mistico fervore. Questa mirabile lastra marmorea doveva parlare al devoto un linguaggio analogo a quello, che le grandi pale di altare del nostro rinascimento esprimono a chi nutre nel cuore purissimo ardore di religione.

Il rilievo di Eleusi è da collocare nel primo decennio della nostra fase di arte; vi è tuttora qualche leggiero residuo di arcaismo, ma vi è anche il soffio animatore di un'arte sviluppata, di grande potenza espressiva, e nelle forme e nei concetti. I corti capelli di Demeter, simbolo di dolore e che richiamano le sue angoscie di madre, sono ondulati in modo ancor rigido e, non accompagnando per mancanza di pieghevolezza la curvatura del capo, rammentàno i capelli dello *Spinario;* l'occhio non è di pieno profilo, come si osserva ancora nei marmi del Partenone, e se il peplo, specialmente con le regolari pieghe scendenti verticali a terra, ci fa ricordare le giovinette del fregio del Partenone, d'altro lato vi è in questa regolarità più marcata un ricordo più vivo dell'età trascorsa, ed il rilievo di Eleusi perciò ci pare ancor più vicino a statue come la Hestia Giustiniani. Vi è invece maggior libertà di panneggiamento, maggiore mollezza e finezza nel profilo e nella linea del collo, presso la figura di Persefone.

La probabile Athena Lemnia di Fidia. — È naturale che una delle figure di divinità maggiormente preferite da questa arte, attica per eccellenza, sia la dea Athena, protettrice massima della città di Pericle. Accanto alla *parthènos* si possiede un'altra creazione plastica del tipo della dea, a cui non vediamo ragioni convincenti di negare la paternità fidiaca. Prendiamo perciò in esame il tipo statuario, in cui, secondo le maggiori probabilità, ci è conservato il ricordo della Athena Lemnia di Fidia (fig. 352). È stata una delle conquiste più soddisfacenti nel campo della storia della plastica greca l'aver riunito due membra sparte di un medesimo tipo di statua in una statua sola; la testa (1) ed il torso (2). La statua, così ricostruita e palesante la derivazione da un originale di bronzo,

(1) Bologna, Museo Civico.
(2) Dresda, *Albertinum.*

rappresenta una forte figura di giovine guerriera dalle ampie spalle e dal capo piccolo, proporzioni che abbiamo visto seguìte in opere plastiche della fase precedente. Indossa la figura il peplo, su cui a tracolla e circondata dalla cintura, quasi ad accentuare il carattere pacifico del nume rappresentato, è posta la egida col *gorgoneion*. La dea, poggiata con la sinistra all'asta, si è tolto l'elmo dal capo, la cui folta chioma è trattenuta da un ampio nastro metallico, che serviva ad attutire il forte attrito dell'elmo. Così la dea dimostra le sue intenzioni pacifiche e tale carattere di pace, tale benignità di motivo accentua anche il leggiero inchinarsi del capo verso la sua destra, quasi ad avvicinarsi vieppiù al pio orante.

(Zagnoli)

Fig. 352. – Ricostruzione del Furtwängler della supposta Athena Lemnia (m. 2).

Nel volto (fig. 353) è tuttora quella espressione di severità sdegnosa e melanconica, causata specialmente dalla salda chiusura della bocca, che noi abbiamo visto costituire una peculiarità così saliente nella plastica greca dell'inizio del secolo V e che va a poco a poco attenuandosi per dar luogo a serenità maggiore nella seconda metà del secolo. Ma è innegabile che nel volto di questa statua, specialmente osservato nella sua naturale positura, cioè un po' ripiegato, appaiono, come in nessun'altra espressione della dea, i caratteri suoi etici di guerriera e di protettrice di ogni attività dello spirito: risolutezza e volontà nella fronte e nella bocca, intelligenza e limpidezza nello sguardo, e tutto ciò in apparenza di giovinetta bellissima. Il trattamento del panneggio del peplo ci richiama alla *parthènos*, se non che vi è una rigidezza un po' più marcata la quale, insieme col trattamento del volto, ci induce a fissare la esecuzione dell'originale negli anni immediatamente posteriori al 450.

Ed è in questi anni, che secondo ogni probabilità, fu dedicata da coloni ateniesi dell'isola di Lemno una statua bronzea della dea sull'acropoli di Atene, statua eseguita da Fidia e chiamata appunto Lemnia dai dedicanti e celebre nell'antichità per la sua bellezza, come specialmente desumiamo da Pausania (I, 28, 2) e da Luciano (*Imagini*, 4). E, siccome si ha ogni ragione di credere, sulla base di un passo di Imerio (*Orazioni*, 21, 4), che la Lemnia fosse rappresentata senza elmo, così, sebbene non esistano testimonianze esplicite per una identificazione,

pur tuttavia tale identificazione tra il tipo di Athena pacifica, a noi nota da copie marmoree, e la creazione di Fidia ci presenta tanti e diversi aspetti di probabilità che, in questo caso, si è quasi indotti a porre in disparte un troppo prudente riserbo il quale, nello studio dell'arte antica, varrebbe, spinto ad un grado troppo forte, a condurci a risultati quasi costantemente negativi.

(Zagnoli)

Fig. 353. — Testa della supposta Athena Lemnia.

La probabile Athena «Hygiea» di Atene. — Se il tipo di Athena creduto rappresentante la Lemnia ci fa risalire all'inizio della fase, un altro tipo di Athena ci fa discendere alla fine della fase stessa: è il tipo rappresentatoci da due statue marmoree, da quella Hope (1) e dalla Farnese o Albani (2) (fig. 354). L'originale, anche qui era in bronzo, e anche qui, contrariamente alla *parthènos*, abbiamo una concezione della dea del tutto pacifica o mite, sebbene la presenza delle armi valga a ricordare la essenza sua di giovinetta indomita. Ed anche qui, come nella supposta Lemnia, la dea abbassa benigno il volto verso il devoto mortale ad ascoltarne la preghiera e, in questo caso, ad accoglierne la libazione. Ed invero la dea giovinetta, dal pomposo elmo attico e che indossa il chitone scendente sul terreno, l'ampio *himation* raddoppiato, la egida col *gorgoneion* a semplice mantellina sul petto, tende verso il basso la destra che doveva sostenere la fiale accompagnando il gesto col leggiero curvarsi del capo, mentre la sinistra è poggiata alla lancia e la gamba sinistra è piegata. La figura, con l'ampio panneggiamento, con la salda ponderazione, produce un effetto di imponenza solenne, ed appaiono in essa trasfusi insieme i caratteri di indomita energia, di giovanile vigore, di calma conscia di propria potenza, di benignità protettrice. Ora la mossa di questo tipo di Athena corrisponde esattamente alle impronte dei piedi sulla base della Athena *Hygiea* (Athena apportatrice di salute) sull'acropoli di Atene. Questa statua era, come dice la iscrizione, opera di Pirro ateniese e costituiva un dono votivo della città; forse fu essa

(1) Già a Deepdene (Inghilterra), Coll. Hope, poi Marlborough.
(2) Napoli, Museo Nazionale.

dedicata in occasione della peste funesta del 430. Ad ogni modo è indubbia la impronta dell'arte fidiaca in questo tipo statuario e, se ammettiamo come certa la identificazione sua con l'Athena di Pirro, dobbiamo riconoscere in Pirro un artefice della cerchia fidiaca.

(Brogi)

Fig. 354. — L'Athena Farnese-Albani (m. 2.24).

Lo Zeus di Dresda. — Così nella medesima cerchia deve rientrare l'originale di un tipo noto a noi in special modo da una statua marmorea prima restaurata come Asclepio, ma in seguito identificata per Zeus (1) (fig. 355). Perciò si sostituì al bastone del dio medico lo scettro del re dell'Olimpo. Poggiata sulla gamba sinistra, con lo *himation* largamente disposto attorno al corpo, sì da lasciare scoperto per massima parte l'ampio petto, il dio piega il braccio sinistro al fianco, mentre abbassa la destra poggiata allo scettro. La piegatura del braccio al fianco l'abbiamo incontrata nella Hestia Giustiniani, ove essa imprime un carattere di salda fermezza; in questa statua maschile vi è maggior disinvoltura, che accentua la idea di forza incrollabile data da tutto l'atteggiamento, dallo sviluppo del

(1) Dresda, *Albertinum*.

petto e, sopratutto, dal nobilissimo volto incorniciato da chioma e da barba ricciuta, e che dimostra nella chiarezza dello sguardo una benignità, che si deve ad una superiore, inarrivabile potenza divina. Non riconosciamo perciò la opportunità di ritornare, come da alcuni si è fatto, all'antica ipotesi di riconoscere in questo tipo statuario la rappresentazione di Asclepio, di un dio che tanto si avvicina per il suo aspetto alla natura mortale, nè si deve a tal proposito dimenticare che questo tipo ci è noto da una copia trovata nel santuario più celebre di Zeus, cioè ad Olimpia (1). L'appartenenza infine di questa statua alla cerchia fidiaca è a noi comprovata dalla innegabile sua somiglianza per la testa e per il petto, con la figura di Poseidon del fregio orientale del Partenone.

Fig. 355. — Statua di Zeus (m. 2,06).

La probabile Afrodite Urania di Fidia. — Con le sculture invece dei frontoni dello stesso Partenone si ricollega un'altra statua (fig. 356). È un'opera in marmo pentelico, già a Venezia, e senza dubbio di provenienza greca (2), rappresentante una dea, la quale indossa il sottile chitone jonico e lo *himation*, con ricco e svariato trattamento di pieghe e di piegoline, come nelle cosiddette tre Parche dell'ala destra del frontone orientale. La dea poggia il piede sinistro su di una tartaruga, dovuta per massima parte a restauro, e però si è indotti a ritenere che in questa opera originale, ma dovuta ad artista di secondaria importanza, si sia

(1) Olimpia, Museo.
(2) Berlino, Musei.

conservato il ricordo di una delle ultime opere di Fidia, cioè dell'Afrodite Urania in Elide, la quale, come ci dice Pausania (VI, 25, 1) era appunto rappresentata con un piede su di una tartaruga. Dato il trattamento di tale statua, dobbiamo collocarne la esecuzione alla fine di questa fase artistica; non può adunque essere collocata in rapporto col periodo della operosità di Fidia in Olimpia per la statua di Zeus. Ma dato che la statua in parola ci conservi il ricordo della Afrodite Urania, dovremmo supporre che essa Afrodite fosse stata creata da Fidia in una seconda dimora in Elide, presumibilmente dopo il processo, che egli subì in Atene in seguito alle calunnie del partito contrario a Pericle.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 356. — Afrodite dalla tartaruga (m. 1,58).

L'Apollo Barberini e la probabile Nemesi di Ramnunte. — La documentazione di due maestosi simulacri del culto, dovuti ad artisti della cerchia fidiaca, ci è con purezza conservata in due colossali statue marmoree: l'Apollo citaredo da Tuscolo, scambiato dapprima per una Musa e chiamato la Musa Barberini (1), ed una statua di dea che, secondo ogni probabilità, proviene dal teatro di Pompeo in Roma (2).

Nella statua di Apollo (fig. 357) il dio indossa il pomposo abito proprio del citaredo, il peplo *podères*, al di sopra del quale è posto lo *himation;* l'abbigliamento festivo è pure accentuato dai sandali dalle alte suole, dalla ricca acconciatura della chioma con ciuffo ricciuto sulla fronte, con treccie ondulate sulle spalle. Il dio si è fermato, poggiando sulla gamba destra e ripiegando la sinistra, e, mentre una mano sosteneva la grande cetra, assicurata originariamente da una fascia al petto, stendeva (poichè il braccio destro è di restauro) l'altra mano per la libazione. Così dobbiamo ricostruire lo schema della figura sulla base di monete di Augusto che si riferiscono alla vittoria di Azio ed alla susseguente dedica

(1) Monaco, Glittoteca; già a Roma, Palazzo Barberini.
(2) Roma, Museo del Vaticano, Rotonda.

del tempio del Palatino ad Apollo e che riproducono il tipo del dio qui effigiato. E da Properzio (II, 21, 5 e seguenti) sappiamo che una copia marmorea dell'originale, che doveva essere bronzeo, stava nel vestibolo del tempio accanto all'ara: «ecco qui più bello del dio medesimo il suo simulacro marmoreo; mi parve che con silenziosa lira stesse per intonare il canto». L'imponenza della figura è data non solo dal maestoso atteggiamento, ma dal panneggio trattato ad ampie, ricche pieghe scendenti sino a terra.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 357. — Apollo Barberini (m. 2,42).

Tale imponenza è comune alla statua colossale di dea, in cui è (fig. 358) espresso il medesimo vestito, il lungo peplo, qui pure tutto ricinto da una fascia ricoprente il corpo, atteggiato nel medesimo schema. Ed è sempre lo schema, ed è sempre il vestito che abbiamo visti in creazioni fidiache, nella creduta Lemnia, nella *parthènos*, nell'Athena Farnese-Albani, e per questo schema, per questo vestito risaliamo a prodotti della fase di arte precedente, ad espressioni tuttora timide ed astratte nella impotenza arcaica, ai marmi di Olimpia, alla Hestia Giustiniani.

È una figura solenne di matrona rappresentata nella statua romana, sicchè si è rimasti incerti sulla denominazione sua come Demeter o come Hera; nella destra, in luogo del manipolo di spighe espresso dal restauratore, dobbiamo supporre che nell'originale fosse la tazza per la libazione; nella sinistra era lo scettro: forme grandiose, sguardo tranquillo, pieno di serenità e di forza, stabilità nell'atteggiamento, severità pomposa di drappeggio, costituiscono i caratteri di questa statua puramente fidiaca. Con verosimiglianza riproduce essa, un po' modificato, un celebre simulacro marmoreo, la Nemesi di Ramnunte, poichè vi è innegabile parentela con un frammento (1) che si è potuto rintracciare del

(1) Londra, Museo Britannico.

capo di questa opera plastica. Da uno statere argenteo di Cipro (374 a. C.), effigiante la dea Nemesi, apprendiamo che la statua romana si stacca essenzialmente pel motivo del braccio sinistro alzato e poggiato allo

(Brogi)

Fig. 358. — La cosiddetta Cerere della Rotonda del Vaticano.

scettro, mentre nel simulacro di Ramnunte era abbassato a sostenere un ramoscello di melo. Ora, se la Nemesi di Ramnunte è attribuita da Pausania (V, 33, 2) e da testi di minore importanza a Fidia stesso, altre fonti (Plinio, *N. H.*, XXXVI, 17; Zenobio, V, 82; Tzetzes, *Chiliades*, VII, v. 931 e segg., ed *Epist.*, 21) ne fanno autore Agoracrito. Ma si sa che

Agoracrito fu lo scultore più fedele alle norme del suo grande maestro Fidia, sicchè nelle opere di lui dovette mantenersi, puro con tutti i caratteri suoi, lo stile del grande scultore. Come è stato osservato, le

(Brogi)

Fig. 359. — Rilievo col distacco di Orfeo da Euridice (m. 1,18).

opere di Agoracrito dovevano conservare lo stile fidiaco con la stessa fedeltà, con cui nelle opere sue Giulio Romano cercava di imitare il maestro suo Raffaello.

Il rilievo di Orfeo e di Euridice. — Compiamo la serie di queste opere fidiache con un bassorilievo (1) (fig. 359), in cui è il crudele distacco di Orfeo e di Euridice. Anche qui, come nel rilievo eleusino, sono tre

(1) Napoli, Museo Nazionale.

figure e la unione loro è materialmente espressa dalle braccia: i due giovani sposi si sono riuniti per brevissimo tempo; rompendo il patto divino per le incessanti preghiere di Euridice, Orfeo si è voltato a rimirarla; ma lo sguardo di dolcezza amorosa si muta immediatamente in sguardo di supremo addio, di doloroso distacco. Hermes, il benevolo nume guidatore delle anime, è costretto a compiere il suo ufficio inesorabilmente, e pur contro sua volontà; questo appare dalla sua espressione tutt'altro che di comando, anzi piena di modestia; questo è accennato dalla delicata stretta della sinistra mano al polso di Euridice e dall'impaccio, dalla timidezza nello afferrare quasi macchinalmente il chitone con la destra. Hermes, come dio, è un po' più alto dei due sposi mortali; rammentiamoci la statura minore di Eracle rispetto ad Atlante e alla Esperide nella metopa di Olimpia. Hermes sta ritto rigidamente come simbolo dell'ineluttabile destino; è staccato quasi dai due giovani sposi che, mentre per la positura delle gambe rendono manifesto il loro imminente distacco, avvicinano le teste curvandole l'una verso l'altra, quasi se in tal modo potesse il distacco essere evitato: ma invano! Quanta mestizia, quanto strazio in questo quadro, pur ristretto a tre figure! Ciascuna delle quali dimostra con arte, parsimoniosa e schiva di facili effetti, una pienezza di intimi sentimenti che, come note musicali s'intonano tra di loro in una melodia che punge teneramente il cuore di accorato duolo. Quella espressione dei più reposti e gravi atteggiamenti dell'animo, che abbiamo visto costituire uno dei caratteri della fase di arte precedente, — valga come esempio il frontone orientale di Olimpia — perviene qui ad altezza non mai più raggiunta. E come nel rilievo di Eleusi è il mistico anelito del sentimento religioso, così qui, nel rilievo di Orfeo, si percepisce l'accento di un umano, nobilissimo dolore; per tale chiarezza di concezione psichica dobbiamo riconoscere sì nell'uno che nell'altro rilievo con incrollabile convincimento la impronta dell'arte di Fidia e della sua scuola. Forse l'originale, a cui rimonta il rilievo di Orfeo sarà stato un dono votivo per una vittoria scenica e così siamo indotti a vedere in esso l'accenno al punto culminante della tragedia vincitrice, tanto più che in rilievi analoghi si avvertono contenuti mitici, le Peliadi e Medea (1), Teseo e Piritoo agli Inferi (2), che, secondo probabilità, accennano a drammi. Certo è che spira dal rilievo di Orfeo quella nobiltà serena, di cui è pervasa la contemporanea opera tragica di Sofocle.

La probabile Afrodite dei Giardini di Alcamene. — Una creazione plastica diversa dalle suddette ci è offerta da un tipo di Afrodite, che dovette godere di estesissimo favore in età ellenistica ed in età romana, per

(1) Roma, Museo del Laterano.
(2) Roma, Villa Albani-Torlonia.

le numerose riproduzioni in marmo, in bronzo, in terracotta, su gemme ed in monete, talora con varianti dovute o ai copisti e riproduttori, o ad artisti che ripresero, modificandolo o cambiandolo, il tema trattato nell'archetipo. Del quale archetipo l'idea più esatta possediamo in una statua marmorea (fig. 360), che si è creduta proveniente da Fréjus (Francia meridionale) (1), e, sulla base di questa copia, si può affermare che la concezione dell'originale deve risalire ai primi anni della seconda metà del secolo V.

(Alinari)

Fig. 360.
Afrodite del Louvre forse da originale da Alcamene (m. 1,65).

La dea indossa un sottile vestito, forse la camicia da sposa, che sembra bagnato, tanto chiaramente risaltano le forme del corpo; per di più esso vestito è scivolato dalla spalla sinistra lasciando a nudo la mammella. È qui accentuato, come nel rilievo Ludovisi della fase di arte precedente, non il concetto cosmico della dea Urania, offertoci dalla statua poggiata su tartaruga, ma quello della dea voluttuosa, dispensatrice delle gioie di amore. Le belle forme della dea sono spiegate dinnanzi a noi, sono anzi accentuate anche là dove avrebbero dovuto essere nascoste dal pieghevole vestito: sono forme possenti, in cui è visibile l'influsso del corpo ideale maschile, nel cui trattamento l'arte greca aveva compiuto progressi maggiori che nel trattamento delle forme femminili, di rado rappresentate ignude. E nel volto curvato della dea, con motivo così pieno di gentile soavità, accompagnato dall'atto grazioso della destra di sollevare un lembo del vestito, vi è, tuttora appariscente, e nel fine contorno e negli occhi dalle palpebre salienti, quel carattere insito nelle figure come la Hestia Giustiniani, e però si conserva in questo volto di Afrodite quella espressione sognatrice, animata tuttavia dal sorriso, che si intravvede nella bocca un po' socchiusa. Carat-

(1) Parigi, Museo del Louvre.

teri questi che mirabilmente verranno a fondersi nelle figure afrodisiache di Prassitele, da cui è raggiunto l'ideale più alto, inarrivato ed inarrivabile, della dea dell'amore.

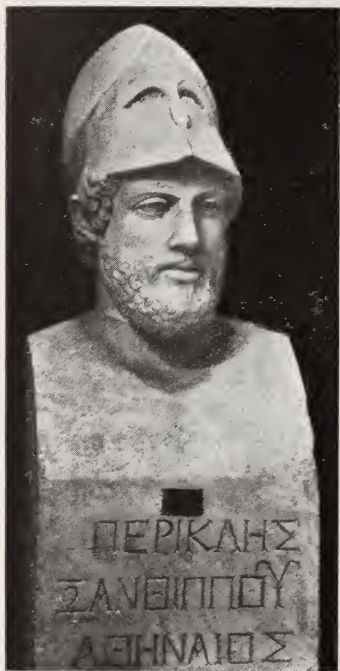
È opinione molto diffusa e non priva di probabilità che l'originale di questa statua, originale certamente celebre e assai pregiato, sia dovuto ad uno scolaro ed emulo di Fidia, ad Alcamene e che in esso originale si debba riconoscere l'Afrodite dei Giardini di Atene, degna di ammirazione tra le più elette opere di quella città. Di essa Afrodite loda il Polistrato del dialogo lucianeo delle *Immagini* (c. 6), le guancie e tutto l'aspetto e inoltre la estremità delle mani, le belle proporzioni dei polsi e la forma fusolata delle dita. Se l'Afrodite proveniente forse da Fréjus ci offre la documentazione di un'opera di Alcamene, certo dobbiamo riconoscere in questo scolaro di Fidia una tempra di artista ben diversa da quella di Agoracrito; indipendenza cioè ed originalità e non pedissequa fedeltà di stile.

(Anderson)

Fig. 361. — Erma di Pericle.

Il Pericle di Cresila. — Un altro scultore di questa fase di arte attivo, pur esso, principalmente in Atene, ci viene rivelato da un'opera statuaria, dal ritratto di Pericle, conservatoci in ben quattro copie sotto forma di erma. Cresila fece, così dice Plinio (*N. H.*, XXXIV, 74), anche « l'Olimpio Pericle, degno di tale appellativo, ed è da ammirare in tal genere di arte, come egli diede nobiltà maggiore a nobili personaggi ». La statua-ritratto di Pericle, verosimilmente di bronzo, stava sull'acropoli di Atene e di essa si è rinvenuta la base con residuo d'iscrizione, menzionante lo scultore di Cidonia, Cresila, come autore. Se in una delle erme (1), nel ripiegamento del capo sulla spalla sinistra si è conservato il motivo dell'originale statuario, l'esemplare di Tivoli (2) (fig. 361) ci dà la impressione più salda e maggiormente piena di carattere del grande uomo di Stato, qui rappresentato come stratega con l'elmo in capo. E, senza dubbio, questo elmo serve anche a occultare un difetto della

(1) Londra, Museo Britannico.

(2) Roma, Museo del Vaticano, Sala delle Muse.

bellissima figura, veramente olimpica, del grande Ateniese: la forma cioè a punta del cranio. Ma dal volto regolare, circondato da chioma e da barba folte e ricciute, traspaiono con immanenza di vita le qualità eccezionali di Pericle, statista, oratore, capitano: la dolcezza edella persuasion, la lucida esperienza delle cose, la risolutezza e la energia della volontà, la vita dignitosa e serena, la luminosità infine di una superiore intelligenza. Certamente, nel ritratto di Pericle lo scultore Cresila ha idealizzato il modello che riproduceva, riponendo in esso la nobiltà di una natura divina.

(Alinari)

Fig. 362. — Athena da Velletri.

L' Athena da Velletri e la Medusa Rondanini. — Sulla base di queste erme, derivate dall' originale di Cresila, si è voluto raggruppare alcune opere plastiche e vedere in esse i caratteri stilistici del medesimo artista cretese. Tra queste insigni sculture due sono preminenti: una Athena da Velletri (1) e la testa di Medusa già di proprietà Rondanini a Roma (2).

La colossale Athena da Velletri (fig. 362) dà una impressione di alta, slanciata statura, impressione che accentua l'elmo corinzio a visiera; indossa essa il peplo e lo *himation* ripiegato e disposto attorno alla cintura, e la egida è qui ristretta quasi ad un collare ed il *gorgoneion* si è trasformato in un medaglione. La dea, poggiata originariamente all'asta e sostenente nella sinistra o una Nike o una civetta, volge tuttavia lo sguardo verso il basso; ma nel volto è severità, sostenuta espressione, con gli occhi non molto aperti, con la bocca dalle labbra socchiuse e piuttosto carnose.

(1) Parigi, Museo del Louvre.
(2) Monaco, Glittoteca.

Così un'analoga espressione di durezza, ma ancor più accentuata sì da suscitare la idea dell'inesorabile, è nella bella testa di Medusa Rondanini (fig. 363), copia di un originale celebre bronzeo che, certo, era destinato come dono votivo in un santuario di divinità infernali, ad essere appeso ad una parete del tempio. Qui i lineamenti, inge-

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 363. — La Medusa Rondanini (m. 0,50).

nuamente orribili di Medusa dell'arte arcaica, si sono trasformati in un bel viso regolare incorniciato dai folti capelli, da cui sorgono due corte ali, come di uccello dal volo pesante, e dai serpenti annodati. Ma, nonostante la sua regolarità, vi è nel volto una espressione glaciale, vi è nella bocca semiaperta un gelido afflato, un accento di crudeltà implacabile, e sgomento e terrore la bellissima Medusa effonde dal suo sguardo che dona la morte, che può irrigidire nella pietra la vita più esuberante e più vigorosa.

Eppure poco più di cinquant'anni prima si cercava di ispirare il medesimo sentimento di paura con espressione ingenua, mediante la deformità, la mostruosità fisica del volto. Al convenzionalismo primitivo di forme puramente esteriori, si è sostituita la originale, individuale manifestazione — e sempre per mezzo dei tratti esteriori — della intima vita dell'animo. Tale è il progresso mirabile dell'arte dei Greci nella rapida emancipazione dall'arcaismo.

Policleto: Il Doriforo. — Finora è l'ambiente artistico attico che abbiamo considerato in varie e nobilissime sue creazioni: Atene invero nella fase periclea è con Fidia il centro di maggiore importanza, dinnanzi al quale tutti gli altri sono offuscati. Tuttavia non è da tralasciare un altro ambiente d'arte, l'Argolide, in cui rifulge l'attività di un sommo scultore, Policleto. Di questo scultore, o sicionio o argivo, possiamo farci una idea sicura, poichè di lui indubbie documentazioni ci sono pervenute di tre statue insigni, del doriforo cioè, del diadumeno e dell'amazzone.

(Brogi)

Fig. 364. — Il doriforo di Policleto (m. 2,12).

È il doriforo l'opera, in cui attinge la maggiore altezza l'arte policletea e di cui non pochi passi di autori testificano la celebrità. Il doriforo, o portatore di lancia, ci è noto da varie copie marmoree romane, tra cui la più conosciuta, e giustamente, per bontà di lavoro e per conservazione, è quella che proviene dalla palestra di Pompei (1) (fig. 364). È effigiato un giovine atleta, con quella pienezza di forme che annunzia la età virile, ed è rappresentato come vincitore nel gettito del giavellotto. Poggiato saldamente sulla gamba destra e con la gamba sinistra ripiegata e retratta, con la mano destra abbassata, forse impugnante la benda, simbolo di vittoria, e con la sinistra sostenente sulla spalla il giavellotto, il doriforo non è rappresentato in atto di muoversi, ma è fermo in una positura che dimostra la incrollabile saldezza delle sue membra vigorose e che, nel tempo stesso, rende possibile una visione ed una valutazione di tutte queste membra, considerate sia complessivamente sia singolarmente. Ben

(1) Napoli, Museo Nazionale.

appare che è il problema delle forme che qui ha interessato in grado sommo, anzi esclusivo, lo scultore Policleto, a cui manca la spiritualità propria della plastica attica.

(Alinari)

Fig. 365. — Il diadumeno di Policleto da Delo.

Così, se impeccabile è il doriforo per quel che concerne il rendimento di un corpo umano di forme perfette, quali in natura nel loro complesso non esistono e quali una mente poteva ideare ed esprimere con rigorosi rapporti di armonia, il doriforo stesso è manchevole assai per quanto riguarda l'espressione della psiche. Esso suscita la nostra ammirazione per quanto è involucro esterno di un essere umano, ma non esercita nè può esercitare sul nostro spirito quella attrattiva di sentimento, che noi vediamo con apparenze sì varie sprigionarsi dalle opere attiche contemporanee. Certo il corpo del doriforo è perfetto ed in esso l'autore riconosceva il canone ideale, cioè quella norma di proporzioni di membra, a cui doveva essere ricondotto il corpo umano di età giovanile, esercitato nella palestra. Nè possiamo se non ripetere le parole che, a proposito del doriforo, espresse un fine conoscitore di arte, Luciano, quasi ad accentuare la idea di perfezione (*Della danza*, 75): « nè invero deve essere troppo alto o grande più del convenevole, nè basso o piccolo per natura, ma esattamente di giusta misura,

nè carnoso, chè sarebbe cosa fenomenale, nè esageratamente scarno, chè risveglierebbe la idea di uno scheletro o di un morto ». E dal ritmo della posa, dalla fermezza dello sguardo, dall'ampiezza del torace, dalla muscolosità delle braccia e delle gambe emana la idea di una forza temibile, ma regolata dalla disciplina della palestra e che apparisce senza ostentazione, senza accentuazione, come un dono della divina natura.

Policleto: Il Diadumeno. — Tema analogo è trattato nel diadumeno o atleta che si allaccia attorno al capo la benda della vittoria. Tra le copie marmoree a noi pervenute si può considerare quella di Delo di età ellenistica (1) (fig. 365). La ponderazione è consimile a quella del doriforo, ma la parte superiore del corpo è un po' curvata per l'azione rappresentata, mentre sollevate, ripiegate sono le braccia in bel movimento, che dona un po' di grazia alla figura e ne arrotonda i contorni. Dinnanzi al diadumeno risalta la maggiore severità di schema del doriforo. Ed in realtà è nel diadumeno una figura giovanile più molle, come fu riconosciuto anche dagli antichi, sebbene esso rappresenti un atleta in un'età un po' maggiore di quella del doriforo; delicatissima sfumatura che, del resto, denota il fine senso dell'arte, ormai del tutto padrona dei mezzi acconci per esprimere differenze lievissime di età in un corpo umano già sviluppato. Ad ogni modo la severità strettamente architettonica, matematica anzi del doriforo, è un po' attenuata nel diadumeno. Forse il diadumeno si deve ad un periodo artistico posteriore di Policleto, a quel periodo da lui trascorso in Atene e che ci è testificato da un passo di Platone (*Protagora*, p. 311, C). Ma pure nel diadumeno la tendenza esclusiva alla mera espressione delle forme è a tutto scapito della verità, poichè il motivo delle gambe, che è di movimento, male si accorda con l'azione del legare la benda, che esige invece una positura del tutto tranquilla e salda.

L' « Idolino ». — Si ha ragione di credere che sull'arte attica abbia esercitato un determinato influsso, per quanto riguarda la espressione di figure atletiche, l'opera di Policleto svoltasi, come si è notato, per un certo spazio di tempo in Atene stessa. Ed invero l'*Idolino* (fig. 366), bronzo di grandezza naturale proveniente da Pesaro (2), e indubbio originale, ha in sè un carattere misto di forme policletee, specialmente nel capo, di spiritualità di contenuto e di espressione veramente attica. L'*Idolino*, si può dire, è il modello della bellezza umana nella età delle più vivide promesse, di passaggio dalla fanciullezza alla giovinezza già sviluppata, quale si osserva nel doriforo. È un tenero, pieghevole arboscello che promette di diventare una vigorosa pianta.

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

(2) Firenze, R. Museo Archeologico: la base rotonda è una aggiunta romana, mentre il piedestallo è opera del cinquecento italiano.

Il giovinetto quindicenne, vincitore in una gara, porge con la destra una tazza per la libazione di grazie alla divinità per la ottenuta vittoria, mentre nella sinistra, piegata all'ingiù, doveva tenere la benda a lui dovuta come vincitore. Così è nobilitato il concetto insito nelle due statue precedenti dell'atto pietoso di ringraziamento e di offerta al nume. E tutto è grazia, pudicizia, modestia in questo bellissimo giovinetto dalle forme non ancora mature e che non hanno ancora raggiunto quell'armonia di proporzioni, che è sì perfetta nel doriforo, con il torso tuttora un po' gracile, con le gambe un po' troppo snelle, con le magre braccia. E le squisite doti del giovinetto ben allevato, quali erano volute dalle esigenze morali dei Greci, sono, come si è detto, qui raccolte e vengono accentuate dall'atteggiamento: ambidue i piedi poggiano a terra e, piuttosto discostati l'uno dall'altro, insieme con l'atto di offerta della destra e con il piegamento del capo, producono una leggiadra linea ondulata da destra a sinistra di tutta la figura, e questa espressione di vivace irregolarità, che contrasta con le ben architettate linee delle figure policletee, è aumentata dall'angoloso avanzarsi del braccio destro, dal grazioso ripiegarsi del polso sinistro.

(Brogi)

Fig. 366. — L'Idolino (m. 1,48).

L'*Idolino* ci dà infine una idea di quello che potevano essere le statue di giovinetti intenti ad atti del culto, che debbono appunto essere collocate in questa fase di arte e che appartengono all'ambiente attico. Menzioniamo i due giovinetti di Licio, figlio di Mirone, e lo *Splanchnoptes* (osservatore di visceri) di Stippace ciprioto. Non è improbabile che l'*Idolino* appartenga a questo indirizzo di arte che, ripetiamo, non dovette rimanere immune dall'influsso policleteo.

Le tre Amazzoni di Efeso. — In varî musei sono conservate figure, torsi e teste di Amazzoni (marmi e bronzi) che si possono ricondurre a tre differenti originali di bronzo, tra di loro tuttavia apparentati per comunanza di concetto e per abbigliamento e per contemporaneità di esecuzione, la quale deve appunto cadere in questo ventennio, così ricco di opere di arte. In tutti e tre i tipi invero l'Amazzone è rappresentata stante, appoggiata, in un tipo ad un pilastro, negli altri due alla lancia;

l'Amazzone è ferita ed indossa un corto chitone allacciato con cintura e scendente a metà coscia. In un tipo, rappresentatoci in modo migliore da una statua marmorea da Roma (1) (fig. 367), l'appoggio è dato dal pilastro, su cui è posato il braccio sinistro, mentre l'altro braccio è ripiegato sul capo per calmare il dolore della ferita della parte destra del petto. Per la ponderazione questa figura rammenta assai il doriforo di Policleto.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 367. — L'Amazzone tipo di Berlino (m. 2,02).

Il secondo tipo ci è dato da una statua (2) (fig. 368), sul cui appoggio è graffito il nome di Sosicle (nome del proprietario o, meglio, del copista di età augustea): la destra sollevata doveva poggiare sulla lancia (il braccio destro è di restauro), mentre la sinistra, con somma cautela, sollevava un po' il vestito dalla ferita, verso cui dolorosamente è diretto lo sguardo. E, con molto maggiore percezione dello stato patologico in cui si trova la guerriera, ferita a destra, qui, al contrario del tipo statuario precedente, è la gamba sinistra che sopporta il peso del corpo e si avverte un ripiegamento di tutta la parte destra, martoriata dal dolore.

In special modo una statua, già nella villa Mattei a Roma (3) (fig. 369), ci dà una idea del terzo tipo; ma la testa non è sua, è una copia della testa del secondo tipo. Qui l'Amazzone non già doveva essere rappresentata poggiata alla lancia in atto di saltare su di un cavallo, come è stato creduto, ma tanto la mano destra sollevata, quanto la sinistra abbassata dovevano tenersi salde alla lancia come ad un forte appoggio, poichè nella gamba sinistra ripiegata, nella coscia nuda pel vestito rialzato, doveva il colore esprimere la ferita. Così questa Amazzone era rappresentata zoppicante, in atto di ritirarsi con fatica dalla zuffa, col giovamento della lancia, che,

(1) Berlino, Musei.
(2) Roma, Museo Capitolino.
(3) Roma, Museo del Vaticano, Galleria delle Statue.

in tal modo, assume la mera funzione di un bastone di appoggio. E tale concetto ci è comprovato dalla rappresentazione della statua su di una gemma (1) (fig. 370).

Chi sono i creatori di questi tre tipi di Amazzoni? Plinio (*N. H.*, XXXIV, 53) ci narra di una gara di quattro scultori nella trattazione di un solo tema, una figura di Amazzone, per lo Artemision di Efeso: Fidia, Policleto, Cresila ed un certo Fradmone sarebbero stati i concorrenti. Manifestamente, senza credere alla gara riferita da Plinio e specialmente ai particolari suoi, dobbiamo supporre nello Artemision la esistenza di quattro statue di Amazzoni, quasi contemporanee tra di loro che, alludendo alla loro salvezza nel santuario di Artemide ove, ferite, si erano rifugiate dalla furia di Eracle, venivano a simboleggiare, come doni votivi, il sacro diritto di asilo, annesso a questo tempio efesiaco, come ad altri luoghi sacri ellenici. E non abbiamo ragione alcuna per negare l'appartenenza dei tre tipi statuari a noi noti ai tre grandi scultori testè menzionati, lasciando da parte Fradmone, altrimenti ignoto, il quale avrà forse ripreso uno degli schemi, già trattato dai suoi colleghi ben più illustri. Da Efeso invero proviene un rilievo di età romana (2), in cui è riprodotta l'Amazzone del primo tipo e che testifica in tal modo la esistenza di questa Amazzone nel celebre santuario di Efeso.

(Brogi)

Fig. 368. — L'Amazzone del Museo Capitolino (m. 1,84).

A Policleto deve risalire il primo tipo per la innegabile somiglianza col doriforo; la testa dell'Amazzone e quella del doriforo dimostrano una strettissima parentela, poichè pare di avere dinnanzi a sè due fratelli. Così il corpo dell'Amazzone è parimenti vigoroso e nerboruto. Di più appare anche qui il fine precipuo dell'arte policletea, di raggiungere cioè la perfezione delle forme, anche a scapito del contenuto e della

(1) Ora perduta.
(2) Vienna, Palazzo del Belvedere.

espressione della psiche; ed appunto per far apparire questa modellatura perfetta di forme, come si è visto, non si è tenuto conto sufficiente della situazione in cui si trova l'Amazzone.

(Brogi)

Fig. 369. – L'Amazzone Mattei (m. 2,11).

Ma vi è incertezza nel fissare la paternità degli altri due tipi; forse la idealità di cui è piena la concezione del secondo tipo si accorda meglio con la natura artistica del sommo Fidia; altri motivi non mancano per ascrivere il terzo tipo a Cresila; ma tali attribuzioni sono ben lungi dal possedere quella certezza, che esiste invece per il tipo primo, dovuto senza dubbio a Policleto.

Dessameno di Chio.—Con Dessameno nativo di Chio, come si esprime nella firma di una sua opera, raggiunge la glittica in questa fase di arte il suo maggior progresso. Di Dessameno di Chio, la cui attività può essere supposta come parallela a quella di Fidia e fissata essenzialmente in Atene, quattro opere sono a noi pervenute in cui si può seguire lo sviluppo stilistico dell'insigne incisore: un calcedonio dalla Grecia (1), un calcedonio ed un diaspro dalla Crimea (2), ciascuno con una mirabile figura di airone o volante o in riposo, ed infine un diaspro da Kara nell'Attica (3) (fig. 371), che ci presenta il singolare ritratto di un uomo insigne, senza dubbio di un Ateniese contemporaneo di Pericle. Ma qui non è la nobiltà idealizzata dell'olimpio uomo di Stato; qui il ritratto ha un carattere essenzialmente individuale di fedeltà e di vivacità. È un uomo rappresentato coi suoi difetti fisici, con le impronte lasciate dagli anni: calvizie più che incipiente nella parte anteriore del cranio,

(1) Cambridge, Museo Fitzwilliam.
(2) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.
(3) Londra, Coll. A. Evans.

chioma del resto ben pettinata, naso lungo con la punta un po' prominente e le narici rialzate, mento che sporge, coperto da una corta barbetta, orecchio piatto. Tratti adunque realistici, non ideali come nel Pericle di Cresila, ma nel tempo stesso quale vigile sagacia nel volto intelligente e calmo! Questa gemma ci può dare un'idea dell'indirizzo crudamente veristico nel ritratto, indirizzo che ebbe in seguito il maggior rappresentante in Demetrio di Alopeke.

Fig. 370. — Gemma col tipo statuario dell' Amazzone Mattei.

Il cratere policromo da Vulci. — La ceramica attica continua ad essere in grande maggioranza anonima; ma i riflessi della divina arte fidiaca sono assai vividi e rendono in tal modo pregevoli questi prodotti delle officine del Ceramico. Notevole in sommo grado è un cratere policromo da Vulci (1) (fig. 372), che può essere collocato all'inizio di questa fase; è esso insigne per la tecnica a più colori che ci dà una idea di un vero quadro dell'età fidiaca, è insigne per lo stile altamente ideale: Hermes, il giovine dio, con cautela e premura porta il neonato Dioniso, il suo piccolo fratello, avvolto in un panno, alle ninfe di Nisa e al vecchio Sileno. Questi, villoso, seduto su di una roccia, sta per accogliere il minuscolo dio; due ninfe sono presenti: con semplicità di mezzi è espressa la scena, pur raggiungendo una squisita nobiltà di forme; persino il bestiale vecchio assume qui un aspetto pieno di dignità.

(da Furtwängler)

Fig. 371. — Diaspro firmato da Dessameno (ingrandito).

La tazza di Codro. — Da Vulci proviene pure una tazza (2), che ha avuto una importanza eminente negli studi di ceramografia, come tipo di un gruppo speciale di prodotti ceramici, la tazza cioè di Codro. È in questa tazza tutta una glorificazione di personaggi attici: il commiato di Teseo dal padre Egeo, il commiato di Aiace da Lykos nei lati esterni; Codro ed Ainetos nell'interno (fig. 373). L'ultimo, leggendario re di Atene, in piena armatura, sta ascoltando con imperturbato animo la parola di

(1) Roma, Vaticano; Museo Etrusco Gregoriano.
(2) Bologna, Museo Civico.

Ainetos, forse dell'indovino che gli presagisce la vittoria ateniese sugli invasori dorici a prezzo della vita; Ainetos è veramente fratello a quelle dignitose e belle figure di cittadini ateniesi del fregio del Partenone. La tazza di certo è stata fabbricata e dipinta in quel felice

(Moscioni)

Fig. 372. — Cratere policromo attico con Hermes che affida Dioniso al Sileno.

momento della umanità in cui fu innalzato il divino edifizio. E sulla tazza le figure ritratte dal vero, ma idealizzate nelle forme impeccabili, per l'aggiunta di nomi designanti illustri personaggi delle saghe attiche, sono rese ancor più nobili ed alte.

Lo « skyphos » da Corneto con la « mnesterofonia ». — Con le più recenti delle metope e col fregio del Partenone corrisponde anche uno skyphos da Corneto (1) (fig. 374), le cui pitture illustrano il canto XXII della *Odissea,* l'episodio cioè della strage dei Proci compiuta da Odisseo, episodio che già aveva ispirato il grande Polignoto in un affresco nel tempio di Athena Areia a Platea. Tra questo affresco, eseguito probabil-

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium.*

mente in età anteriore al 470, ed il vaso di Corneto del decennio dal 440 al 430 corrono parecchi anni, lo spazio di una generazione; mutato di assai è lo stile e, probabilmente, il vaso, invece che dipendere dall'af-

(Zagnoli)

Fig. 373. — Interno della tazza di Codro.

fresco polignoteo, sarà stato eseguito secondo un modello di altra opera pittorica di età fidiaca ed ateniese.

Lo scaltro itacense sta scoccando la freccia dal suo arco; la fermezza inesorabile nell'opera di punizione è ottimamente espressa dall'aggrottato sopracciglio; le due giovani schiave, inorridite dallo spavento, contemplano la strage dei giovani Proci, pei quali sentono pulsare il cuore di pietà amorosa; dei Proci sono rappresentati tre in atteggiamenti varî: il primo di spasimo per l'acuto dardo infitto nel dorso, il secondo di difesa, il terzo di deprecazione.

Il cratere con la nascita del Sole. — Coi frontoni del Partenone si ricollega invece il dipinto che orna un celebre cratere proveniente dall'Apulia (1) (fig. 375). Ivi con poetica allegoria è rappresentato il sorgere

---

(1) Londra, Museo Britannico; già Coll. Blacas.

del Sole: siamo perciò ricondotti col pensiero alle figure angolari del frontone est dell'edifizio ateniese. Si allontana a sinistra Selene al di là dei monti e con lei scompaiono le tenebre dinnanzi all'imminente sfolgorio dell' astro maggiore.

E vi è Eos, l'Aurora alata, ed il mito s'innesta in questa rappresentazione del quotidiano fenomeno della luce che fuga la tenebra notturna; poichè Eos è rappresentata in atto d'inseguire il bel Cefalo, il giovinetto cacciatore della leggiadra favola attica, ed il cane ed il fanciulletto schiavo di Cefalo, compagni nella caccia, fuggono spaventati in opposte direzioni. Ed ecco il carro di Helios dalla testa radiata che balza dalle onde del mare coi focosi corsieri alati, impazienti di percorrere l'usato cammino sulla vôlta celeste; dinnanzi al dio folgoreggiante quattro fanciulli, simboleggianti gli ultimi astri del mattino, scompaiono, immergendosi come esperti nuotatori nelle acque.

Fig. 374. — « Skyphos » attico con scena della uccisione dei Proci. (da Furtwängler e Reichhold)

È in questa pittura la espressione di una calda fantasia poetica che ci attrae e ci affascina per la sua freschezza e per la idealità delle forme, leggiadre e nobili nel tempo stesso. Il concetto espresso nel carro

di Trundholm è analogo a quello della quadriga adornante questo vaso attico; ma dal monumento del nebbioso e rigido settentrione al dipinto di età fidiaca il passaggio non è breve nè agevole; vi è un distacco come tra la pallida delicata luce di un cielo boreale ed il sereno inizio di una giornata estiva in una plaga mediterranea.

Le « lekythoi » attiche. — Nelle tombe attiche venivano deposti vasetti di sagoma elegante e slanciata (fig. 376), chiamati *lekythoi* a cui accenna

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 375. — La nascita del Sole su cratere attico.

nella commedia *Le donne in assemblea* (v. 996) anche Aristofane ed in cui, secondo uno scolio al dialogo platonico, *Ippia minore* (p. 368, C), gli Ateniesi versavano profumi per i defunti. Queste *lekythoi* funerarie cominciano ad essere usate verso la fine dello stile severo, poco dopo Salamina e Platea; ricoperte di bianca vernice, sono adorne di scene espresse a policromia e consone, pel loro contenuto, con lo scopo a cui i vasetti erano destinati; o vi è rappresentato il lamento sulla persona defunta, o il trasporto del cadavere per opera di Thanatos e di Hypnos, o il momento del transito del morto sulla barchetta di Caronte, o, specialmente, la offerta dei superstiti alla tomba presso cui è effigiata, come se fosse tuttora in vita, la figura del defunto.

È in principal modo in questa fase di arte che le *lekythoi* attiche raggiungono eccellenza di esecuzione nelle scene di misurata mestizia; valga come esempio la scena di deposito di un morto nella tomba che adorna una di queste *lekythoi* (1) (fig. 377). Ivi il vieto schema, non raro nella ceramica arcaica, del trasporto del cadavere di Memnone lungi dalla battaglia da parte di Thanatos e di Hypnos, dei due bruni fratelli,

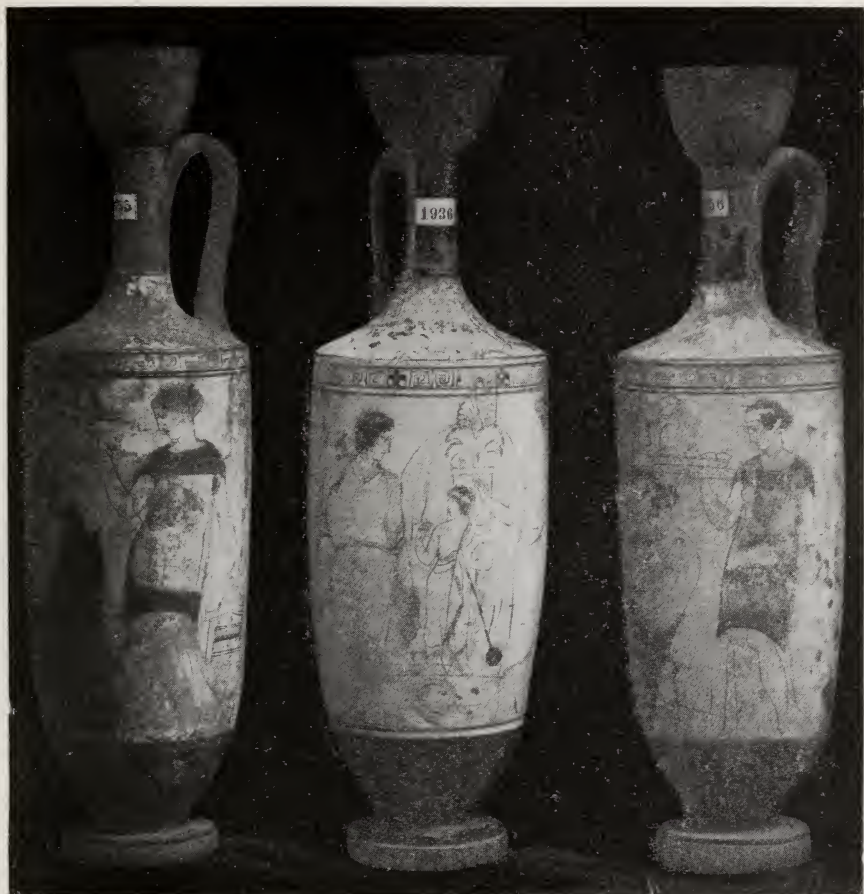
(1) Londra, Museo Britannico.

(Alinari)

Fig. 376. — Tre *lekythoi* attiche.

rimesso a nuovo e vivificato da un soffio di arte assai più evoluta e nelle forme e nel sentimento, è applicato ad un giovine guerriero deposto sulla tomba, su cui sorge la stele. Quanta delicata cura e quale profonda mestizia nei due miti dèmoni dall'ampio remeggio delle ali, sia in quello barbuto e dal torso piumato, sia in quello giovinetto dalla bruna pelle! Come benigni essi depongono la irrigidita salma del giovine guerriero dalla chioma ampia disciolta! Nulla vi è che possa urtare con soverchia foga di sentimenti il nostro animo, il quale invece si sente teneramente scosso, ma nel tempo stesso affinato e migliorato; non si avrebbe invero potuto accennare con maggiore idealità, con migliore conduttura di linee e con più alta bellezza di composizione al mistero dell'oltretomba,

che qui non induce ad un materiale terrore, ma ad uno spirituale senso di compianto.

L'arte a Cipro. — Persino nella seconda metà del secolo V Cipro palesa nei suoi prodotti artistici il carattere esotico orientalizzante, conservando gli elementi vieti di un lontanissimo passato, pur avvivati dal

(da Murray)
Fig. 377. — La deposizione del defunto nella tomba su *lekythos* attica.

progresso dell'arte ellenica: una curiosa e preziosa testimonianza di questo ci è offerta da un sarcofago di Amatunta (1) (fig. 378). Carattere ellenico hanno le figure di Sfingi sul coronamento del sarcofago ed alcuni dei membri architettonici decorativi, ma la peculiare palmetta cipriota, che gode di un lungo passato, adorna in serie di esemplari sovrapposti i pilastri dei lati maggiori. La processione di carri, di cavalieri e di fanti sui lati maggiori, che tuttora rammenta i lontani modelli assiri e gli schemi delle coppe metalliche ciprioto-fenicie dei secoli VIII e VII e che si palesa come espressione parallela ed analoga a scene di arte della Licia, ha una vivacità, una esattezza di disegno, dovute all'insegnamento della Grecia. Ma curiose sopratutto sono le quattro figure del dio egizio Bes su uno dei lati minori e le quattro figure della dea ignuda esibita di fronte con le braccia piegate al petto sull'altro lato, dello schema di dea che ebbe sì larga diffusione nel bacino orientale del Mediterraneo e che fu con sì

---

(1) New York, Museo Metropolitano.

grande favore riprodotto nei primordi dell'arte ed anche nella civiltà cretese-micenea. È veramente interessante questo carattere conservativo in Cipro, non ancora compiutamente attratta nel movimento di febbrile

(da Perrot e Cipiez)

Fig. 378. — Un lato maggiore (*a*) e i due lati brevi (*b* e *c*) del sarcofago di Amatunta.

ascesa dell'arte di Grecia e non ancora sciolta del tutto dalla secolare e greve dipendenza dall'oriente.

L'arte in Etruria. Le pitture funerarie chiusine. — Passando all'arte etrusca, si deve accentuare vieppiù la scarsità di produzione che tanto risalta in confronto della esuberante fioritura contemporanea di arte ellenica e specialmente attica. Di più nei prodotti etruschi è innegabile un mantenimento di forme arcaiche; pare che siansi rallentati i rapporti benefici con la Grecia, la cui arte balda e forte procede a grandi passi nella via del progresso. L'arte etrusca invece a stento e a rilento sembra che faticosamente s'indugi sulle orme elleniche nel cammino difficile.

Alla seconda metà del secolo V apparterrebbe il gruppo delle tombe a camera chiusine, in cui, a differenza da quelle dipinte cornetane, la deco-

razione pittorica è riserbata solo ad una zona piuttosto ristretta, che gira in alto tutt'attorno all'ambiente funerario. La tomba della Scimmia (1) (fig. 379) è tra le più antiche del gruppo, nel quale, quasi costantemente, sono esibiti i varî giuochi eseguiti in onore della persona defunta. Nella tomba della Scimmia è rappresentata appunto la defunta, una elegante dama, seduta sotto un ombrello ed indossante un costume, che ricorda pur sempre quello della sposa sdraiata sull'arcaico sarcofago ceretano. La dama, dignitosa e compassata, assiste allo spettacolo eseguito per onorarla: a lei dinnanzi è un tibicine che col suono accompagna i movimenti di un equilibrista, che tiene un *thymiatèrion* sul capo; inoltre alcuni personaggi si apprestano ai loro esercizi o li hanno già compiuti (per esempio un giovane già incoronato per la vittoria equestre), altri li eseguiscono (un equilibrista con un vaso sul braccio destro, due pugili, due lottatori, due cavalieri in corsa, di cui uno fa volteggi). Veramente curiose sono le figure di un nano dalla lunga barba, certo un giocoliere buffone, e di

Fig. 379 *a*. Pittura della tomba chiusina detta della Scimmia. (dis. Gatti)

(1) Firenze, R. Museo Archeologico (copia).

una scimmia ammaestrata, la quale ha dato il nome alla tomba. Tutto è d'intonazione prettamente etrusca, provinciale; è invero estranea alla Grecia questa miscela di nobili esercitazioni ginnastiche e di giuochi di abilità o di buffonerie con nani e bestie esotiche, miscela che rammenta invece le complesse scene dei nostri circhi equestri.

Fig. 379 *b*. — Pittura della tomba chiusina detta della Scimmia. (dis. Gatti)

L'arca di Chianciano. — La severità melanconica e pensierosa, che costituisce un carattere precipuo della plastica greca del più maturo arcaismo, si manifesta in modo assai chiaro in un monumento etrusco che, dato il manifesto ritardo dei progressi artistici della Etruria rispetto alla Grecia, deve essere ritenuto posteriore alla metà del secolo V. È il coperchio di un'arca funebre di pietra fetida da Chianciano nel Chiusino (1) (fig. 380) e questo coperchio esprime plasticamente il defunto sotto aspetto di giovine sdraiato sul letto, mentre ai piedi è seduta una Parca etrusca, una Lasa alata, dimostrante aperto il rotolo su cui sono scritte le azioni compiute dal morto. I capelli trattati con rigore meticoloso, gli zigomi un po' alti, la bocca ermeticamente chiusa, il mento pronunciato, le spalle ed i pettorali alti nel defunto, il vestito

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

trattato schematicamente nella Parca, tutto collima assai bene con le suggestive opere elleniche degli anni precedenti la metà del secolo V, note a noi da originali e da copie marmoree. E questa severità bene si addice al carattere del monumento, perchè esso infonde nello spettatore un senso di accorata mestizia. Certo, sia pel concetto che per la esecu-

(Brogi)

Fig. 380. — Arca funebre da Chianciano.

zione più diligente, questa scultura di Chianciano segna un progresso notevole rispetto alla urna di Città della Pieve.

La civiltà felsinea. — Accanto alla Etruria della regione del Tirreno si deve menzionare la Etruria circumpadana, la quale aveva in Bologna, chiamata etruscamente Felsina, il centro suo principale. Quivi, come già a suo luogo fu detto, verso la fine del secolo VI la civiltà di carattere villanoviano andò trasmutandosi, certo per immigrazione di elementi etnici etruschi, in una novella civiltà, che dalla necropoli felsinea maggiore ha assunto il convenzionale nome di civiltà della Certosa. Senza dubbio questa civiltà denota un progresso di cultura e di arte non indifferente rispetto ai tempi che precedono; in principal misura una ricca congerie di vasi attici a figure nere e a figure rosse, che si rinvengono nei sepolcri, sta a testificare i diretti rapporti di commercio col mondo ellenico, forse per mezzo di Adria, mentre la presenza di oreficerie e di oggetti di metallo non più laminato, ma fuso (candelabri, specchi) e di recipienti di carattere totalmente diverso da quelli villanoviani, denota un diu-

turno contatto con le potenti città lucumoniche del versante del Tirreno. Di carattere prettamente locale sono invece, accanto a pochi bronzi figurati come la situla della Certosa, i cippi e le stele funebri (1), talora ampiamente istoriate e scolpite in friabile arenaria, che sin dalla fine del secolo VI cominciano ad essere collocate come segnacoli di tombe e nel tempo stesso come ricordi onorifici delle persone defunte. Ma è in special modo in questa fase che culmina la cultura felsinea, la quale palesa in queste stele istoriate un'arte rude è vero, nella sua modestia, ma che si ricollega per tanti e tanti aspetti alla contemporanea arte della Etruria a sud dell'Appennino. La sagoma di questi monumenti è piuttosto ovoidale allungata e talora si avvicina ad un cerchio, e regolarmente una fascia ornamentale, come negli specchi bronzei, ricinge il campo riserbato alla decorazione.

(Zagnoli)

Fig. 381. — Stele felsinea di Vele Caicna (m. 2,45).

La stele felsinea di Vele Caicna. — Tra queste stele la più grandiosa (fig. 381) a noi pervenuta ed istoriata d'ambo i lati, è quella che la iscrizione sua indica come appartenente ad un Vele Caicna (= Cecina). Proviene essa dal sepolcreto del Giardino Pubblico ed è alta, così corrosa e manchevole come ci è pervenuta, m. 2,45. Più che la parte posteriore con rappresentazione di una nave, ci interessa la parte anteriore con decorazione a

(1) Bologna, Museo Civico.

fascie secondo il vieto metodo di arte arcaica ellenica. Ben quattro dovevano essère le fascie figurate; ma della superiore pochissimi ed indistinti avanzi sono visibili. Segue poi la fascia in cui era rappresentato il trionfale trapasso di Vele Caicna agli Inferi: una quadriga di cavalli alati si avanza solennemente verso sinistra, preceduta da due servi infernali avvolti nella toga; di essi uno suona il tirrenico lituo. Scene di giuochi funebri sono nelle altre due fascie e così questa stele, come altre felsinee, pel suo contenuto fa ricordare le anteriori o contemporanee pitture delle tombe a camera etrusche; nella fascia terza due pugili hanno già finito il loro esercizio ed altri due sono introdotti da due assistenti; nell'ultima fascia di nuovo è l'azione di due pugili, qui accompagnata dal suono di tre trombettieri, goffamente espressi l'uno sull'altro. Un signifero è tra i pugili ed i suonatori ed un soprastante ai giuochi è nell'ultimo piano prospettico.

Di certo, di fronte ai prodotti di arte contemporanei del versante del Tirreno questo monumento palesa un carattere d'inferiorità molto pronunciato. Pare, come è invero, questo rilievo, piatto e dalle linee recise o schematiche, la espressione di un'arte provinciale appartata ed in ritardo rispetto a quanto contemporaneamente si sviluppa in regioni più privilegiate. Ma il distacco che esiste tra le stele felsinee ed i monumenti chiusini sopra esaminati è un distacco di eguale intensità a quello che rende inferiori gli stessi monumenti chiusini in confronto della contemporanea produzione della Grecia.

Fase seconda o di transizione (430-380).

Il tempietto di Athena Nike sull'acropoli ateniese. — Due edifizi dell'acropoli ateniese risalgono a questa fase di arte: il tempietto di Athena Nike e l'Eretteo. Il tempietto di Athena Nihe (fig. 382) è situato sullo sprone sud-ovest dell'acropoli; questo baluardo, detto *pyrgos*, sotto Cimone fu circondato di mura come una torre che servisse a proteggere l'ingresso della cittadella. Ma sopra questo *pyrgos*, su questa punta rocciosa esisteva già da remoto tempo un sacrario di Athena Nike; in nessun altro luogo invero come in questo occorreva la vigile protezione della dea della città, come apportatrice di vittoria, poichè il *pyrgos* sovrastava immediatamente l'unica via di accesso alla cima della rocca. Alla metà del secolo v fu dato l'incarico a Callicrate di erigere un tempietto jonico alla dea, proprio su quel baluardo; ma tra la commissione e la esecuzione dovettero trascorrere parecchi anni, perchè è innegabile che il grazioso tempietto debba risalire ai primi tempi della guerra del Peloponneso e debba essere stato iniziato, verosimilmente, dopo il 426-425, l'anno del grande successo del generale ateniese Demostene nella guerra amfilochia.

Così il tempietto viene a collocarsi per data di esecuzione tra i Propilei e l'Eretteo.

Esso è un piccolo edifizio jonico tetrastilo, amfiprostilo con cella di forma semplicissima, quasi una nicchia (m. 3,78 per m. 4,19), con tre

(Alinari)

Fig. 382. — Tempietto di Athena Nike.

aperture nel lato orientale, fiancheggiate da due pilastri e dal muro; un fregio continuo, alludente alla battaglia di Platea a cui assistono le divinità (1), ricinge la parte superiore dell'epistilio; al di sopra si ergeva il tetto coi frontoni, ora perduti. Gli ornati, che poi appariranno espressi plasticamente nell'Eretteo, nel tempietto sono dipinti, secondo il vieto metodo e sono tuttora ignorati lo *ákanthos* ed i ramoscelli floreali dell'Eretteo stesso, mentre permangono le palmette ed i fiori del loto. Inoltre il capitello è simile del tutto a quello delle sei colonne joniche interne dei Propilei; solo le foglie delle palmette dimostrano un tratta-

---

(1) Atene, *in situ* (fregio orientale); Londra, Museo Britannico (fregi ovest, sud, nord).

mento meno convenzionale, più naturalistico, indizio di età più recente. Così questo grazioso gioiello, con la sua elegante decorazione che spiccava nell'azzurro del cielo, doveva produrre un forte contrasto con la severa semplicità, priva di ornati, dell'edifizio dei Propilei.

(Alinari)

Fig. 383. — Rilievo della balaustrata del tempietto di Athena Nike: Nike che si allaccia il sandalo (m. 0,90).

Essendo il tempietto costruito su di uno sprone, che si protende dall'acropoli a guisa di torre, occorse circondare, per sicurezza dei visitatori del piccolo santuario, il contorno di questo sprone con un alto riparo, il quale risultava composto di una balaustrata marmorea, alta poco più di un metro, e di una cancellata sovrapposta. Questo riparo è certamente posteriore al tempietto e le ricerche topografiche e stilistiche hanno dimostrato che esso non era stato previsto al momento della costruzione del tempio: la sua esecuzione può dunque essere collocata negli ultimi anni del secolo V, forse nel 408, allorchè Alcibiade fece ritorno in patria in seguito ai successi da lui ottenuti contro gli Spartani. La balaustrata ricinge il santuario per tre lati per la lunghezza di m. 35 circa e le lastre che la componevano erano adorne di rilievi nella parte esteriore. In ciascuno dei tre lati era espressa la figura di Athena, dinnanzi alla quale una schiera di giovinette alate, di Nikai, si affaccendava in varie azioni

di culto, azioni allusive alle vittorie riportate dagli Ateniesi sotto la protezione della loro vergine dea. E le Nikai o arrecano strumenti per il sacrifizio e per la libazione, o conducono o curano i tori da immolare, o portano armi nemiche con le quali altre compagne erigono trofei.

In questo rilievo, a noi pervenuto assai frammentario e mutilo (1), tra tutte queste leggiadre figure dalle ampie ali, dal fine vestito ricco di pieghe, dai motivi pieni di slancio, è singolarmente nota la bella figura (fig. 383) purtroppo mozza, della Nike, la quale, fermatasi nella corsa, si curva per allacciarsi i nastri del sandalo destro. Solleva essa la gamba destra, mentre si appoggia sull'altra e si serve del battito leggiero delle ali, come di contrappeso, per questo atteggiamento altrimenti instabile. Raffinato è oltremodo il trattamento del vestito, del sottile chitone, che scivola un po' giù dalle spalle e che dà la impressione di una stoffa bagnata aderente al corpo, e dello *himation* assai ampiamente disposto sulle gambe con profonde pieghe, piene di ombra nei loro incavi, piene di luce alla superficie. È una virtuosità nella espressione del panneggiamento, che abbiamo già notato nella fase di arte antecedente, nell'Afrodite forse di Alcamene, e che osserveremo ancora nella pittura contemporanea rappresentataci dalla ceramica dipinta. Panneggiamento innaturale, convenzionale, ma di effetto sorprendente, poichè la naturalezza è qui quasi del tutto sottomessa, se non sacrificata alle esigenze decorative, alla virtuosità squisita nei particolari. Non a torto le Nikai di questa balaustrata sono state avvicinate, per questo rispetto, agli incantevoli angioli di Agostino di Duccio della facciata di S. Bernardino a Perugia. Tale indirizzo, convenzionale nel drappeggio in figure femminili, pare che signoreggi nell'arte plastica e pittorica di Atene degli ultimi anni del V secolo. Non vi è più il perfetto equilibrio tra composizione ed esecuzione, ma questa ultima, divenendo più raffinata, più virtuosa prevale a danno della prima.

L'Eretteo. — Dopo la pace di Nicia (421 a. C.) verso il lato settentrionale dell'acropoli, al posto dell'antichissimo santuario della *poliàs*, riattato alla meglio dopo la rovina persiana, s'inizia la costruzione dell'Eretteo (fig. 384); nel 408 l'edifizio non era ancor finito e tale lentezza costruttiva ben può essere spiegata qualora si pensi ai gravi avvenimenti in cui fu coinvolta la città di Atene in questi ultimi decenni del secolo V. Filocle fu architetto dell'Eretteo, di questo edifizio che segna il culmine dello stile jonico. Difficile assai era il còmpito per Filocle, dato il terreno ineguale in cui doveva costruire il tempio e date le esigenze di riunire in una sola costruzione parecchi luoghi insigni per culto e per testimonianze gloriose delle leggende attiche. Eppure dalla

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

mente dell'architetto fu creato un edifizio che, anche nella varietà delle sue linee, suscita la nostra ammirazione per l'armonia divina dell'assieme. Accanto e sopra le rovine di un palazzo miceneo, del palazzo del mitico « Eretteo magnanimo, che fu generato dall'alma terra e nutrito

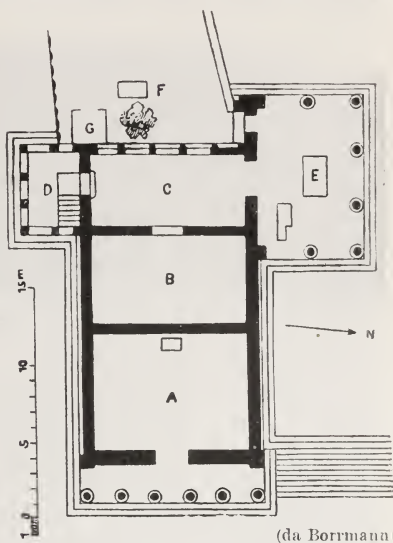
(Fot. Ist. arch. germ.)

Fig. 384. — L'Eretteo: lato orientale e settentrionale.

da Athena, figlia di Zeus » (OMERO, *Iliade*, II, v. 546 e segg.), esistevano il luogo di culto di Athena *poliàs* e di Poseidon Eretteo, i segni della lotta tra Athena e Poseidon per il possesso dell'Attica, e cioè l'olivo vetustissimo nel Pandroseion, o sacro recinto di Pandroso, figlia di Cecrope, e le impronte lasciate dal tridente del dio. Tutto fu riunito in una sola costruzione, consistente in un edifizio a forma di tempio jonico con due porticati, uno settentrionale, l'altro meridionale e con un recinto ad ovest.

L'edifizio (fig. 385 e 386) è prostilo, esastilo, lungo m. 23,50 e largo m. 13; nel lato occidentale il muro ha sei mezze colonne di ordine jonico e nei tre intercolunni mediani erano praticate tre finestre. Sull'architrave girava tutt'attorno un fregio figurato; di esso scarsi, lagrimevoli avanzi sono a noi pervenuti (1) e perciò è assai arduo, per non dire impossibile, deci-

(1) Atene, Museo dell'Acropoli.

dere quali figure e quali avvenimenti mitici fossero in esso fregio rappresentati. Al di sopra era il tetto coi due frontoni. In tre ambienti distinti era diviso l'edifizio: l'ambiente ad est era destinato al culto dell'Athena *poliàs*, quello mediano era dedicato a Poseidon-Eretteo, l'occidentale, che era comunicante col mediano, era un vestibolo detto anche *prostomieon*, perchè ivi, sotto il piano, era una cisterna (*prostomion*) con acqua salsa, con quell'acqua che il tridente di Poseidon avrebbe fatto scaturire dal suolo nella lotta contro Athena. Al vestibolo si penetrava da nord e da sud; l'ingresso a nord era dato da una porta, modello insuperato di ricchezza congiunta ad eleganza, preceduta da un porticato con sei colonne, quattro di fronte, e due pilastri; nel porticato erano i segni del tridente del dio. L'ingresso a sud era dato da una scala e da una loggetta con

(da Borrmann)
Fig. 385. — Pianta dell'Eretteo.

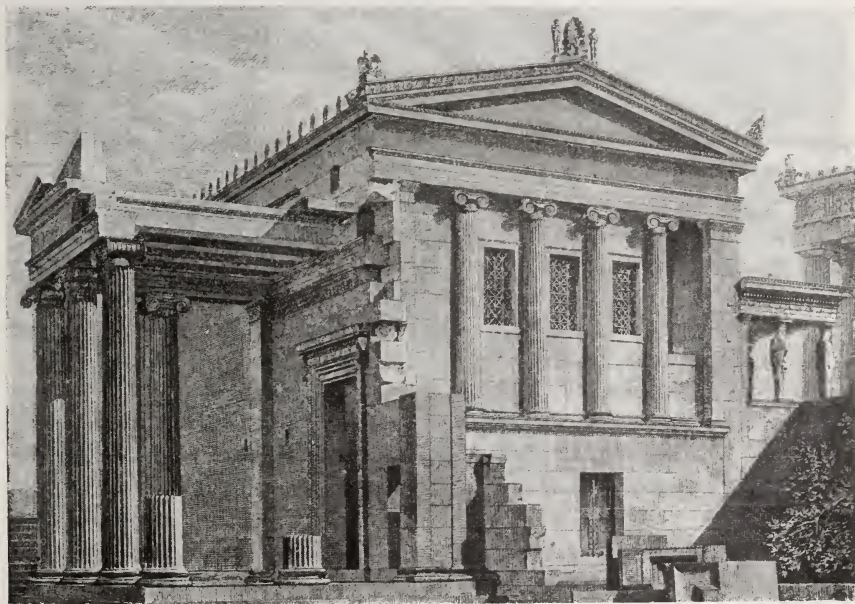



Fig. 386. — Ricostruzione dell' Eretteo, secondo Niemann: lato ovest.

alto zoccolo, su cui sono sei leggiadre figure di giovinette, le cosiddette cariatidi, che sostenevano il tetto pianeggiante. La loggetta serviva a nascondere la scala ed era posta dinnanzi alla tomba del mitico Cecrope. Infine una porta nel muro occidentale del vestibolo comunicava col recinto detto Pandroseion, in cui erano l'olivo di Athena e l'ara di Zeus *herkeios*. Si ammiri ora il carattere finissimo del fregio decorativo (fig. 387) e si noti la forma della colonna jonica (fig. 388) e le *korai* della piccola tribuna a sud.

Fig. 387. — Fregio decorativo dell'Eretteo. (Alinari)

Nella base della colonna (1) si osserva una profonda gola tra due potenti cuscinetti, di cui il superiore ha una finissima treccia a rilievo; la gola ha la medesima altezza del cuscinetto inferiore. Lungo il fusto sottile sono le incavate scanalature e il collo del fusto ha una fascia con magnifica decorazione a palmette e a fiori sottili di acanto alternati, uscenti da volute di viticci, creazione questa decorativa di delicatissimo gusto e di accuratissimo lavoro di scalpello; coronano il fusto un giro di perle ed uno di ovali. Al di sopra è il capitello poggiato su di un cuscinetto, ornato a treccia e con ampie volute, e tra il capitello e l'architrave è una modanatura pure ad ovuli. L'occhio delle volute era in metallo e doratura e policromia ricoprivano le varie parti della colonna.

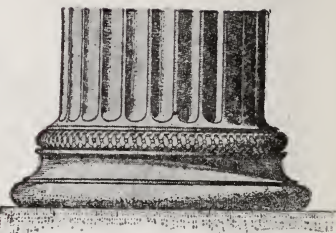



Fig. 388. — Base e capitello di colonna dell' Eretteo.

Degne di particolare cenno sono le *korai* della tribuna meridionale; (fig. 389 e 390) sei di numero, di esse una, quella di miglior conservazione, fu strappata (2) e sostituita con una copia in terracotta. Le figure sono in

(1) Una delle sei colonne del porticato orientale è a Londra, Museo Britannico.

(2) Londra, Museo Britannico.

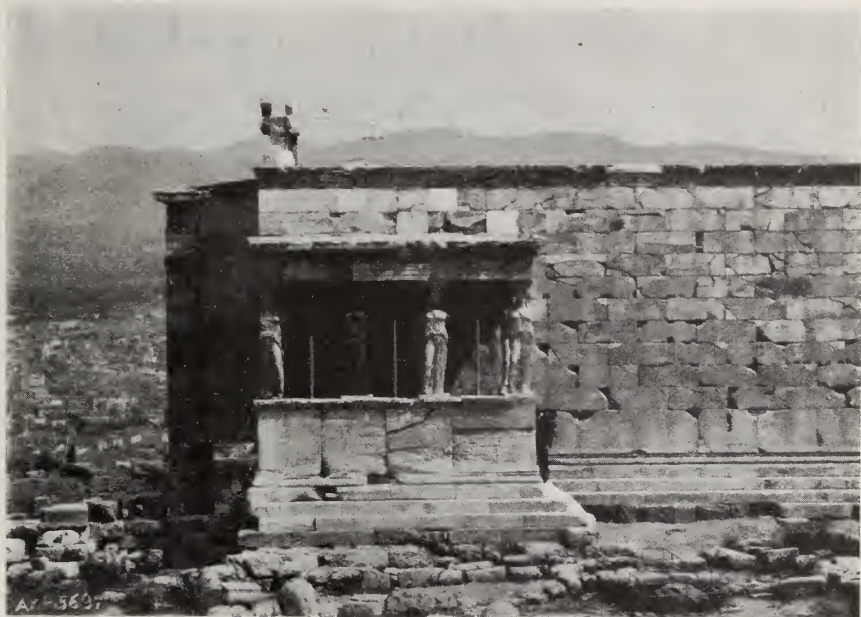
atteggiamento piuttosto rigido, e questa è un'esigenza della loro funzione essenzialmente architettonica. Vestite del regolare, severo chitone dorico, meglio adatto allo scopo del più ricco chitone jonico, le fanciulle poggiano su di una gamba, mentre curvano leggermente l'altra, e con mirabile sentimento di armonia le tre *korai* di sinistra insistono sulla gamba

(Fot. Ist. arch. germ.)

Fig. 389. — L'Eretteo: lato sud.

destra, le tre di destra insistono sulla gamba sinistra, mentre pendono lungo i fianchi le braccia con le mani, che dovevano sostenere oggetti o per libazione o di uso sacro pel culto dell'eroe Cecrope sepolto accanto. Così, con tale atteggiamento, nulla di troppo mosso, di troppo vivace disturba e rompe la euritmia architettonica dell'edifizio, di cui queste dignitose e calme figure di fanciulle formano parte integrante. Non mai altrove, come nell'Eretteo, il problema di far servire forme umane come membri architettonici ha avuto una soluzione così felicemente e così spontaneamente raggiunta. Ma, d'altro lato, la figura umana non ha sofferto diminuzione nella sua vitalità; non è irrigidita, non è quasi ridotta a formula schematica; le fanciulle sostengono il peso della trabeazione come se portassero sul loro capo canestri o recipienti; tranquille e secure guardano diritto dinnanzi a sè, offrendosi come nelle abituali occupazioni della loro vita domestica o come nella circostanza

(Fot. Ist. arch. germ.)

Fig. 390. — L'Eretteo: la tribuna delle *korai* (alt. di ogni *korai* m. 2,31).

speciale di pompe solenni. Distolte dall'assieme architettonico e prese singolarmente, posseggono la vera e propria apparenza di statue a sè,

riproducenti con somma naturalezza figure virginali piene di vita, pur col loro nobile contegno riguardoso. Il peplo infine è trattato non più come una stoffa che tutto nasconde; ma sottile, a pieghe minute fa risaltare le forti e, nel tempo stesso, delicate membra delle giovinette e la rotondità delle forme traspare anche dalla gamba di appoggio sotto le lunghe, verticali pieghe.

(Fot. Ist. arch. germ.)

Fig. 391. — Veduta dell'interno del tempio di Apollo Epicurio a Basse.

Il tempio di Apollo a Basse. — Nella regione montana sud-occidentale dell'Arcadia sorgeva su di una cima rocciosa in una stretta vallata, la vetusta città di Figalia; ora, nel terreno alpestre e selvaggio presso questa città, colpisce il visitatore, all'altezza di più di m. 1000 sul mare, a Basse, la improvvisa apparizione di un tempio (fig. 391) che, costruito di pietra grigio-pallida, sembra cresciuto sulla stessa roccia della montagna. Il tempio era dedicato ad Apollo *epikourios* e come autore di esso viene menzionato Ictino, uno degli architetti del Partenone. Prima di questo tempio esisteva in quel luogo una piccola cappella dedicata al dio; ma, in seguito al fatto che una pestilenza risparmiò gli abitanti del paese, vollero questi ampliare la casa del dio e trasformarla in tempio grandioso. La pestilenza fu forse quella celebre del 430, che funestò specialmente Atene e che fu descritta da Tucidide? Oppure fu una seconda pestilenza da fissare nel 420? Ad ogni modo la costruzione del tempio di Figalia cade nei primi anni di questa fase artistica.

Molto vi è di irregolare, di peculiare in questo tempio (fig. 392): prima di tutto la sua direzione che non è da est ad ovest, ma da nord a sud, poi la incorporazione del primitivo sacello, che ha prodotto una diversa

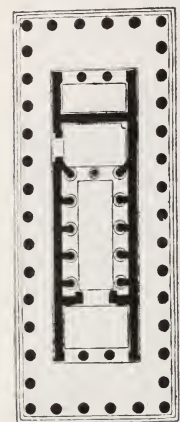
distribuzione delle parti dell'edifizio, indi la coesistenza dei tre ordini architettonici, dorico, jonico, corinzio, infine la conformazione dell'interno della cella. Lo stilobate misura m. 38,27 per m. 14,63; l'edifizio è perittero con colonne doriche, esastilo con 15 colonne per ciascun lato lungo, due adunque di più di ciò che è regola nell'arte già sciolta dall'arcaismo. La cella ha pronao, *naos*, opistodomo, ed il *naos* si compone di due parti, a sud l'antica cappella con l'ingresso conservato ad oriente e a nord un cortile. In questo cortile da ciascuna parete laterale sporgono cinque pilastri foggiati a mezze-colonne joniche, in cui la eleganza e la snellezza, proprie dell'ordine jonico, sono sostituite dalla forza dell'ordine dorico; così nel capitello non sono più le ben schiacciate ondulazioni dei canali delle volute, ma la energica sinuosità del canale si accompagna ad una contrazione delle grandi volute. Sull'architrave di queste colonne a pilastri correva il fregio possente, illuminato dalla piena luce del giorno, della Amazzonomachia e della Centauromachia. Tutto spira in un unico accordo potenza ed energia.

(da Borrmann)

Fig. 392. Pianta del tempio di Apollo Epicurio a Basse.

Il fregio (1) è una composizione piena di movimento che, per tale rispetto, ricorda il fregio del cosiddetto Theseion, sebbene la foga sia ancor maggiore e maggiore sia la ricerca di effetto. Motivi originali ed arditi

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 393. — Lastra del fregio del tempio di Basse (alt. cm. 63).

non mancano, ma la esecuzione è ineguale, talora anche rozza.

(1) Londra, Museo Britannico.

Sembra quasi che un modello, eseguito da mano maestra con caratteri pittorici e, verosimilmente, dovuto ad un Attico, sia stato riprodotto da artefici locali, da semplici riproduttori che anzi, talora, oscurarono quanto di fulgido doveva esistere nella originaria composizione. Valga come esempio (fig. 393) la lastra dell'Amazzonomachia, ove sono due gruppi di combattenti; a sinistra una Amazzone ed un Greco che s'incrociano in analogo schema, ma in contrarie direzioni con il ripiegamento di una gamba e la tensione dell'altra; accanto è l'originale motivo di un Greco, che getta giù dal cavallo stramazzato l'inerte corpo dell'uccisa Amazzone.

(ric. Cockerell)
Fig. 394.
Capitello corinzio del tempio di Basse.

Nel passaggio poi dal cortile al sacello primitivo stava una snella colonna sormontata da un capitello corinzio, il primo esemplare per ordine di tempo a noi noto. Purtroppo questo capitello è ora perduto, ma ci rimangono disegni, sulla cui base se ne può eseguire una ricostruzione grafica (fig. 394). Come appare da questa ricostruzione ancor timidi sono i caratteri dell'ordine corinzio: due modeste serie di piccole foglie di acanto, al di sopra delle quali si ergono possenti a due a due le volute, dal cui incontro scaturisce la palmetta; le volute angolari, pure appaiate, si ripiegano ai quattro angoli del parallelepipedo dell'abaco. Gli elementi di questo capitello protocorinzio già li abbiamo visti nel secolo VI, in un capitello di pilastro di Megara Iblea: è invero la decorazione di questo capitello ripetuta in quattro lati superiormente con grande sviluppo di volute interne, da cui si erge la palmetta. Così le quattro coppie di volute angolari sporgenti preparano il passaggio ai quattro angoli dell'abaco, in basso invece la doppia corona di foglie di acanto costituisce il passaggio più acconcio al fusto rotondo. Ben appare come col capitello corinzio si sia vinta la severa bilateralità del capitello jonico e si sia sorpassata la uniformità del capitello dorico. In ultima analisi, si è indotti infine a riconoscere nel capitello dell'edifizio vetustissimo di Neandria (v. fig. 134) le forme precorritrici delle parti essenziali del capitello corinzio, nelle due volute liliali da cui escono i lobi di una palmetta e la sottostante duplice corona di foglie.

Il tempio di Segesta. — Dalla Grecia propria passiamo alla Magna Grecia; ivi si può osservare, per questa fase di arte, un magnifico monumento architettonico: il tempio di Segesta (fig. 395). Sull'orlo di una ripida

gola, di fronte al teatro, produce esso un effetto di maestosità, indimenticabile. Il tempio è perittero, d'ordine dorico, esastilo con 14 colonne per ciascun lato maggiore; la colonna è alta m. 9,30 con m. 1,92 di diametro. Della parte architettonica del tempio solo l'epistilio ed i frontoni sono

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 395. — Tempio di Segesta.

finiti; le scanalature delle colonne non erano state ancora iniziate e della cella, probabilmente non mai innalzata, esistono solo alcune pietre delle fondamenta. Senza dubbio la costruzione dell'imponente edifizio, che è in calcare del luogo, il quale ha assunto una bella patina bruno-dorata, fu interrotta nel 409, quando i Cartaginesi irruppero nella Sicilia occidentale ed assoggettarono la città di Segesta. Abbandonato adunque a costruzione non terminata, il tempio di Segesta è a noi di prezioso insegnamento sul modo col quale si procedeva nel lavoro dei templi, ma esso costituisce anche una non meno preziosa testimonianza per l'accuratezza e la esattezza, che regnavano nelle costruzioni doriche di pieno sviluppo, e questo appare in special modo nell'architrave ben distinto in due zone, nella superiore delle quali è un ben ponderato alternarsi delle metope e dei triglifi.

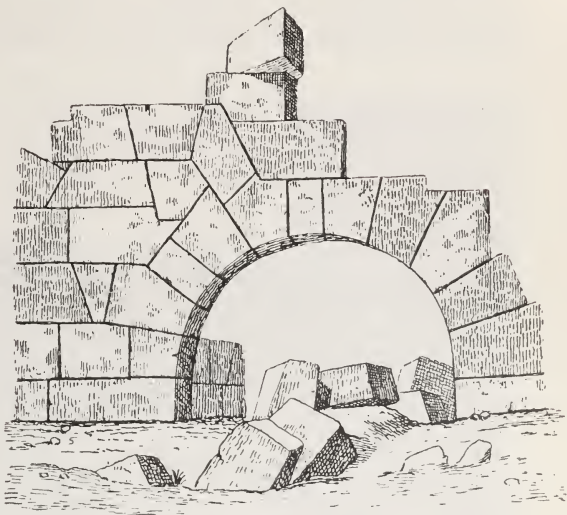
Le porte ad arco dell'Acarnania. — È a questa fase (seconda metà del secolo V) che risalgono i primi esempi di costruzioni di porte ad arco, e questi esempi ci sono forniti dalle cinte murali di città dell'Acarnania, dunque di una regione ellenica lontana dai centri di cultura di maggior importanza. Si può menzionare la porta della sacra strada di Palaeros (fig. 396). È un vero arco con pietre cuneiformi, dissimili tra di loro per proporzioni e per sagoma, ma saldamente connesse insieme; la congiunzione delle pietre cuneiformi con le pietre prossime del muro avviene anche con pietre poligonali intermedie. Nella porta invece di Paleomanina (fig. 397) l'arco è costituito da due grandi lastre aggettate e tagliate a quarto di cerchio. Più recente, come appare dalla iscrizione, è il Charmylion nell'isola di Coo, una camera funeraria con una vôlta di quasi sei metri di lunghezza, costituita da una fila di cinque grandi cunei: il Charmylion appartiene già al secolo IV.

(da Heuzey)

Fig. 396. — Porta di Palaeros (Acarnania).

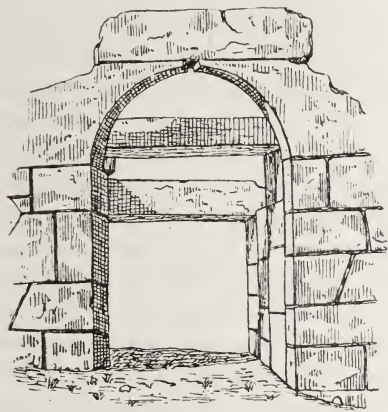



Fig. 397. — Porta di Paleomanina (Acarnania).

Il castello Eurialo. — Con queste cinte murali di città elleniche è opportuno menzionare l'esempio più celebre delle fortificazioni dovute a Greci, e che è il castello Eurialo (fig. 398), innalzato a difesa della possente Siracusa appunto tra la fine del secolo V e l'inizio del secolo IV. Già durante l'assedio posto alla città dagli Ateniesi (415-413), come si desume dal racconto di Tucidide, la importanza della località, che era il punto culminante del quartiere Epipoli, era dimostrata dalla esistenza di fortificazioni; ma un assetto definitivo a tutto il luogo fu dato da Dionisio

il Vecchio, appunto dopo la fine della guerra del Peloponneso, e fu creata la temibile fortezza la quale, se si fosse presentato di nuovo il caso di un assedio, doveva proteggere e mantenere le comunicazioni di Siracusa con l'interno dell'isola, doveva offrire alla città una base solida,

(Brogi)

Fig. 398. — Rovine del castello Eurialo.

sicura di operazione offensiva contro il minaccioso nemico. Tale fortezza poteva ben rendere inespugnabile la invitta città greca di Sicilia, che pochi anni prima aveva spinto al disastro le balde, orgogliose schiere degli Ateniesi. Ora sulla deserta campagna prospiciente l'odierna Siracusa, ristretta solo all'isoletta di Ortigia, spiccano i ruderi del castello Eurialo, imponenti nella loro desolazione paurosa con le torri, le cinte di mura, i fossati, le gallerie sotterranee. Sinora questo cumulo interessante di rovine non è stato oggetto di studio profondo e definitivo, ma nelle sue linee generali si può ricostruire la famosa fortezza, che solo con gli onori delle armi si arrese alle forti schiere dei Romani (212 a. C.).

È notevole nel castello Eurialo l'opera avanzata a sprone o a guisa di nave, con varî fossati e con due recinti di mura precedenti il saldissimo mastio costituito da cinque torrioni, in origine l'uno separato dall'altro, sì da dar luogo a quattro passaggi e da costituire un *tetrapylon;* solo in seguito le torri furono riunite tra di loro da cortine di muri. Notevole è pure a nord di questo mastio una rientranza nella muraglia, in cui era aperta la porta per la quale si penetrava in città, ben munita

da torri e da muri e costituente un'opera a tanaglia di ben arduo accesso per il nemico assediante.

Alcamene: l'Ecate «epipyrgidia» e lo Ares. — L'attività di alcuni scultori insigni della gloriosissima fase fidiaca dovette continuare anche nella fase seguente. Perciò qui forse possiamo collocare un'opera di Alcamene, che si ricollega ai lavori eseguiti sul *pyrgos* dell'acropoli di Atene, cioè la figura di Ecate *epipyrgidia* (= che sta sul bastione). Dell'opera di Alcamene si è conservato il ricordo in parecchi *Hekataia* o di bronzo o di marmo che rappresentano la dea sotto forma di tre figure femminili, insieme riunite attorno ad un pilastro circolare. Uno degli *Hekataia* di miglior pregio artistico, ma nel quale le forme sono senza dubbio un po' modernizzate, seguendo un novello impulso di arte, ci è offerto da un marmo di provenienza ignota (1) (fig. 399).

(da *Jahresh. d. österr. Inst.*)

Fig. 399. – *Hekataion.*

Nel mezzo è il pilastro, oggetto primitivo di un culto di vetustissima origine, la testimonianza cioè di una fase religiosa, in cui era attribuito un misterioso potere sovrumano ad un informe oggetto; attorno tre severe figure di dea, cioè la successiva immagine di Ecate: ciascuna figura impugna in ciascuna mano una face, ha *polos* sul capo, il vestito, strettamente cinto sotto le mammelle, è rigidamente piegato, ed il volto conserva fedeli i tratti delle solenni divinità del secolo V, austere, ma serene. Da queste tre figure simboleggianti, per dir così, la seconda fase del culto, già antropomorfo, si passa all'ultimo cerchio, alle tre soavi minori figure di donna, che, simili a tre Cariti, spensieratamente tenendosi per mano e, ricingendo il pilastro e la triforme Ecate, muovono i piedi alla danza. Dalla immobilità dell'originario idolo si passa, come sviluppo successivo del culto, al simulacro di rigido atteggiamento, di sostenuto contegno, e poi, ulteriormente, alle movimentate immagini di figure ideali, ma essenzialmente umane e nella posa e nella espressione. In modo encomiabile sono qui riassunte tre fasi del culto, e così questo monumento ci presenta lo sviluppo dalla materia inanimata alla più commossa e vivace spiritualità, simile ad un cerchio in cui il centro è immobile e la periferia è in moto vertiginoso. Non sembrerà alieno dal verosimile il supporre che anche nell'opera creata da Alcamene, che si

(1) Castello Ottenstein (Austria), Coll. Lamberg.

giudicava come una innovazione nella tipologia figurata di Ecate, fossero quei caratteri che, in modo così attraente nella loro profondità di concetto, vediamo espressi nel marmo prezioso testè esaminato.

Dell'Ares di Alcamene, esistente nel tempio del dio in Atene, probabilmente si posseggono copie di età romana, tra cui la più nota è quella detta il Marte Borghese (1) (fig. 400). Il dio ha una positura delle gambe inversa a quella dell'*Idolino;* con mossa più facile, denotante maggior fermezza e sicurezza di sè, ma senza la grazia attraente dell'*Idolino*, il dio piega il capo verso la gamba distesa. Pare indubbia la ispirazione dal doriforo policleteo, e nel movimento delle braccia e nella espressione del torso con le varie parti sue nettamente distinte tra di loro; ma la testa è certamente attica ed è piena di quella spiritualità, che è peculiare delle opere ateniesi. Il viso ha una sagoma allungata, ha la espressione pensosa e severa, e nella bocca un po' aperta, nelle pieghe delle narici, nelle ciocche quasi diritte e ricoprenti le tempia, aleggia quello spirito di turbolenza, selvaggia ed oscura, che caratterizza il dio della guerra. E forse nella espressione singolare dei capelli lunghi e non ricciuti ha alluso lo scultore alla origine nordica tracia del dio.

(Alinari)

Fig. 400. — Ares Borghese.

La Hera di Policleto. — L'attività di Policleto perviene sino agli ultimi decenni di questo secolo; anzi è a questa fase di arte che appartiene il suo capolavoro, il colosso criso-elefantino di Hera eseguito per il nuovo Heraion di Argo. Il celebre tempio argivo, incendiato nel 423, era stato subito rifabbricato da Eupolemo, architetto del luogo: esastilo, perittero, con 12 colonne nei lati lunghi, con il *naos* con le due navate laterali strette assai, il nuovo edifizio era adorno nei frontoni di una Gigantomachia e di un combattimento troiano, due soggetti che adornavano anche il tempio agrigentino di Zeus. Scarsi residui di questi

(1) Parigi, Museo del Louvre.

frontoni e delle metope pei recenti scavi sono venuti alla luce, ma essi sono bastevoli per provarci come anche in questo santuario argivo l'arte attica della divina corrente fidiaca abbia esercitato un influsso sull'indirizzo policleteo. E tale influsso siamo indotti a supporre anche per il simulacro della dea, purtroppo per noi perduto e nel quale l'uso dell'oro e dell'avorio presuppone una tecnica in cui era sì abile l'arte attica fidiaca.

Fig. 401. — Monete di Argo con la testa e con la figura intiera della Hera di Policleto.

Come per lo Zeus di Fidia, così per la Hera di Policleto la nostra conoscenza è basata sulla descrizione di Pausania (II, 17, 4) e su monete di Argo (fig. 401) che ci rappresentano, precisamente come nel caso dello Zeus olimpico, o la testa (nelle monete dei secoli V e IV) o la figura intiera della dea seduta su trono (esemplari del tempo dell'impero romano). Ma è probabile, per il confronto delle monete, che in una testa marmorea (1) (fig. 402) si sia conservato il ricordo del simulacro policleteo, piuttosto che in una testa già Farnese (2) e in una colossale testa già Ludovisi (3). La concordanza invero con le monete è eloquente; le forme del viso sono tondeggianti, il contorno del capo è piuttosto quadrato, le ciocche disciolte dei capelli ricoprono in modo analogo la parte superiore e posteriore del capo, consimili sono il profilo del volto, il taglio degli occhi allungati e profondi, la modellatura della bocca leggermente dischiusa. Certo è che un po' manchevole

(da *Journal of Hell. St.*)

Fig. 402. — Testa della supposta Hera di Policleto.

---

(1) Londra, Museo Britannico.
(2) Napoli, Museo Nazionale.
(3) Roma, Museo Nazionale Romano.

in questa creazione è quella natura veramente regale, che doveva essere insita nella sposa di Zeus, ed in tale difetto si appalesa il carattere dell'arte di Policleto, intesa non già alla creazione di forme ideali di esseri superiori, come l'arte di Fidia, ma al faticoso rendimento di perfezionate forme di esseri umani.

(Alinari)

Fig. 403. — Nike di Peonio (alt. attuale m. 2,16).

La Nike di Peonio. — Di un altro artista di questa fase di arte possediamo, per fortuna, sebbene in alcune parti guasta e frammentata, una delle sue opere nell'originale. L'artista è Peonio di Mende, città della Tracia nella sfera d'attica influenza, e l'opera sua a noi pervenuta è la Nike che i Naupazi ed i Messeni dedicarono a Zeus in Olimpia col bottino fatto ai nemici (1) (fig. 403 e 404). Purtroppo la iscrizione della statua non specifica quali furono questi nemici, e perciò manca a noi l'appoggio più sicuro per la data della statua; tale incertezza era tuttavia anche nell'antichità. Alcuni perciò fanno risalire la statua sino alla metà del secolo V, altri, e pare con maggiore probabilità, la riconnettono con avvenimenti della guerra del Peloponneso, con la battaglia di Sfacteria (425 a. C.) o, meglio, con la pace di Nicia (421 a. C.). Ed invero ben si può concepire la esecuzione di questa statua, alludente a lotte contro gli Spartani, in un momento in cui l'Elide, sul cui suolo la statua venne

(1) Olimpia, Museo.

dedicata, era in rotta con Sparta ed era alleata con i nemici di questa, gli Ateniesi e gli Argivi. Così la Nike di Peonio verrebbe a collocarsi per data di esecuzione tra l'Afrodite supposta di Alcamene ed il rilievo della balaustrata del tempietto di Athena Nike, poichè queste tre opere rappresentano come alcuni stadi dello sviluppo di un medesimo indirizzo artistico.

(Alinari)

Fig. 404. — Restauro della Nike di Peonio.

Era un omaggio di gratitudine a Zeus dedicare nel santuario di questo dio una statua a Nike, all'essere divino inseparabile del grande padre celeste, alla giovinetta alata, che scende a terra ai mortali pel cenno del nume maggiore. Ed è qui appunto rappresentata la dea, che scende dall'immensità dell'azzurro sulla piccola terra, come propiziatrice agli uomini. L'effetto della discesa attraverso l'aria, per mezzo del remeggio delle ali possenti, era stato magnificamente raggiunto dal motivo della figura, che sembra libera senza appoggio nell'aria; ed invero solo l'ampio panneggiamento del vestito trattiene la statua all'appoggio e la policromia meglio rendeva la natura dell'aquila e della nube, sulle quali viene ad attaccarsi il vestito e che servono di passaggio alla base. La impressione della discesa attraverso l'aria era opportunamente accentuata dal piedestallo, alto ben nove metri, di forma triangolare e che va rastremandosi verso la cima. La dea scende tenendo con ambo le mani l'ampio vestito, gonfiato dal vento come una vela; sul dinnanzi, per l'azione del volo e per le correnti aeree, il vestito aderisce a pieghe rade sul corpo, che appare sotto di esso quasi del tutto ignudo, come nell'Afrodite attribuita ad Alcamene, ed ignuda esce la gamba sinistra avanzata ed ignuda sembra quasi l'altra gamba sotto l'aderente abito, e scoperta rimane, come nell'Afrodite testè citata, la mammella sinistra. Risalta su tutto ciò il ricco drappeggio nelle parti posteriori, in cui le profonde pieghe sembrano animate dal vento, che muove e foggia in modo diverso, piegandola o stendendola, la stoffa. Mancano ora le ali, che dovevano rendere più superba ancora questa bella figura divina.

Il problema di rappresentare una figura volante ha trovato qui la sua soluzione veramente perfetta. Quale distacco dai faticosi, ingenui tentativi dell'arte primitiva, in cui la Nike, come nell'esemplare di Delo, è rappresentata convenzionalmente con un goffo salto laterale! Eppure il motivo della Nike di Delo permane sino all'inizio del secolo V; in questo raggiungimento di una espressione piena di audacia e di verità, come nella Nike di Peonio, sono simboleggiati i fulgidi trionfi che in breve spazio di tempo, durante il meraviglioso secolo V, riescì a raggiungere l'arte greca nella sua febbrile ascesa verso i più alti ideali.

Nella Nike di Peonio si è voluto vedere la impronta di arte jonica e però generalmente è essa attribuita ad un indirizzo speciale di arte. Notiamo tuttavia che a tale indirizzo appartengono opere plastiche, il cui atticismo è indubbio: l'Afrodite sopra citata e le Nikai della balaustrata. Ed attici sono due gruppi, residui di acroteri di tempio da Delo (1), rappresentanti Borea ed Orizia, Eos e Cefalo, i quali gruppi presentano innegabili analogie per concepimento e per stile con la Nike di Peonio e possono essere considerati a lei contemporanei, poichè sono di poco posteriori al 425 a. C., nel quale anno gli Ateniesi purificarono Delo. Non è forse lecito supporre che tale indirizzo di arte non sia tanto jonico quanto specificatamente attico e che il trattamento peculiare del vestito o costituisca una esigenza della persona e della azione rappresentata (Nike di Peonio, gruppi di Delo) o si debba a virtuosità di esecuzione per raggiungere determinati effetti (Afrodite, Nikai della balaustrata)?

Stele funebri attiche: le stele di Salamina, di Hegeso, di Dessileo. — È in questa fase di arte che s'intensifica in Attica la produzione di stele funebri a rilievo; si prepara ora la fioritura esuberante, magnifica di questo ramo di arte funeraria, che coincide poi con gli anni dell'arte evoluta di Scopa e di Prassitele. È ovvio riconoscere in queste stele i forti influssi dello stile fidiaco, e parecchi degli autori delle stele medesime debbono invero la loro educazione artistica alla scuola del sommo scultore.

Tale è il caso della prima delle tre stele che ora esaminiamo, la quale può essere collocata verso il 430. Proviene essa da Salamina (2) (fig. 405); non vi si vede ancora il tabernacolo (*naiskos*) che appare costantemente nelle stele posteriori; invece nella parte superiore, come cornice, è una fascia decorata a palmette e a fiori a forma di giglio su viticci, sì da ricordare assai la decorazione usata nell'Eretteo, pur essendo nella stele minore ricchezza e forme meno sviluppate. È rappresentata una scenetta di genere alludente al defunto giovinetto: questi tiene nella sinistra abbassata un uccello e sta evidentemente per collocarlo in gabbia, ma, per difenderlo dalle brame di un gatto che, sornione, si è accosciato su

(1-2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

di un pilastro al di sotto della gabbia, solleva la mano destra in atto di scacciare il felino, prima di rinchiudere l'amato volatile. L'ambiente famigliare è accentuato da un piccolo schiavo che si appoggia al pilastro

(Alinari)

Fig. 405. — Stele funeraria da Salamina (m. 1,09).

esibendo il corpo di fronte. È qui adunque espresso un soggetto di genere, ma quasi scompare questo carattere del contenuto del rilievo per la idealità veramente fidiaca, che anima la bellissima figura del giovinetto defunto, dignitosamente avvolto nello *himation*, nobilmente atteggiato come se compisse un'azione di carattere alto, religioso.

Su di una stele a buon diritto celebre della via dei Sepolcri in Atene (1) (fig. 406) è la giovine Hegeso seduta su di un sedile a spalliera mentre da uno scrigno, che le porge una schiava, trae fuori un vezzo di gioielli,

(1) Atene *in situ*.

una collana, espressa in origine a colori. Anche qui l'azione è tenue ed è allusiva alla vita terrestre di Hegeso, ai bei tempi in cui essa, ammirata ed amata, ornava di ricchi gioielli, nelle ricorrenze festive, il bellissimo suo corpo. Eppure quale sereno e nobile accento hanno le due dignitose figure, sia della padrona che della schiava! Così questa scena, in cui il tema è stato offerto dalla piacevolezza e dalla frivolità aristocratica muliebre, è concepita con un sentimento di gravità raccolta, di eleganza; è veramente la eco dell'arte di Fidia, che tuttora risuona in questo marmo degli ultimi decenni del secolo V e vi si percepisce la espressione misurata del più puro sentimento del grande scultore, sentimento che è il risultato della idealità della posa, della dignità dei tratti regolarissimi del volto, del trattamento del vestito che ricopre sì, ma modella anche le delicate membra. Da questo rilievo funerario la idea dolorosa della morte, dell'amaro distacco è ben lontana; Hegeso, ritratta in una delle occupazioni abituali della vita, ci appare come se dagli dèi avesse ricevuto il dono di una immortalità tranquilla e felice.

(Alinari)

Fig. 406. — Stele funeraria di Hegeso (m. 1,49).

Su di una terza stele (fig. 407) col semplice frontone senza i pilastri laterali è una scena ben diversa, di fiera lotta tra il defunto, il giovine ventenne Dessileo a cavallo, e l'avversario caduto a terra. La stele della via dei Sepolcri in Atene (1) è sicuramente databile mercè la iscrizione,

(1) Atene, *in situ*.

che menziona Dessileo come uno dei cinque cavalieri uccisi durante l'arcontato di Eubulide (394 a. C.) sotto le mura di Corinto. È un superbo atteggiamento del giovinetto eroe che, sul cavallo inalberatosi, sta per trafiggere con un colpo di lancia il nemico caduto sul ginocchio sinistro e che male può difendersi con la spada nella destra. La foga del gruppo è accentuata dal dispiegarsi della clamide di Dessileo al vento; vi è quella passionalità di movimenti arditi di lotta, che già vedemmo nel fregio del tempio di Apollo a Figalia, mentre lo schema del gruppo sarà ripreso in seguito nelle rappresentazioni di battaglia. Manifestamente la creazione di tale gruppo non è dovuta all'autore del rilievo; ma esso schema assume in questa stele la espressione sua migliore.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 407. — Stele funeraria di Dessileo (m. 1,75).

Il sarcofago licio di Sidone. — Gl'influssi della grande arte di Atene, quale aveva culminato con Fidia e la sua scuola, si possono scorgere in monumenti asiatici. Esempi assai chiari sono il sarcofago licio di Sidone (1), i rilievi dello *heroon* di Gjölbaschi Trysa nella Licia (2), le

(1) Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano.
(2) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte.

statue muliebri ed i rilievi del monumento di Xanthos detto delle Nereidi (1).

Il sarcofago licio di Sidone (fig. 408) appartiene ad una serie di ventidue sarcofagi rinvenuti in un vasto ipogeo di sette camere funerarie

(da Collignon)

Fig. 408. — Il sarcofago licio da Sidone (alt. m. 2,905; lungh. m. 2,535).

aggruppate attorno ad un ambiente centrale; sono sarcofagi di tipo egizio di diorite o di marmo a forma antropoide, e, infine, pure di marmo, con ricchi rilievi figurati e policromi. Costituiscono essi le sepolture dei principi di Sidone attraverso i secoli V e IV, scendendo dai sarcofagi di tipo e di materiale egizî sino a quello detto convenzionalmente di Alessandro Magno. Dei sarcofagi adorni di rilievi, due, e cioè quello

(1) Londra, Museo Britannico.

del Satrapo e quello licio, appartengono alla seconda metà del sec. V, quello delle Afflitte alla metà del secolo IV, quello di Alessandro Magno alla fine di questo ultimo secolo. Qui è da menzionare il sarcofago licio, forse di Eshmunazar, di marmo pario; in esso, pur essendo mantenuta la forma licia del coperchio, assai alto, a sezione ad arco acuto, ogivale, la esecuzione finissima dei rilievi richiama i prodotti di arte attica. Felice adattamento di quest'arte a forme tettoniche che le sono estranee, intimo connubio di elementi attici e di elementi asiatici, che vedremo poi culminare nel cammino dell'arte nel Mausoleo di Alicarnasso. Scene di caccia, tema preferito in questi monumenti asiatici, adornano i lati lunghi del sarcofago: caccia al cignale e al leone. Episodi di Centauromachia sono nei lati brevi, e negli spazi ogivali appaiono mostri araldicamente disposti come nella primitiva arte pre-ellenica: due grifoni da un lato, due sfingi dall'altro. Specialmente le Sfingi (fig. 409) sono degne di ammirazione e tale ammirazione si deve tributare e alle singole parti di nature diverse, testa e petto di donna, corpo di leone, ali di aquila, e alla riuscitissima riunione di tutte queste parti sì disformi. Come saldamente poggiano le zampe ben artigliate a terra e con quale forza sono espresse le forme sfiancate della belva! come s'innalzano superbamente distese le ali possenti! come turgide si protendono le mammelle e quale fermo e implacabile volere emana dai tratti del bello, virginale volto rotondo, ben incorniciato dai folti ricci! Qui l'accento dell'arte è schiettamente attico con pura derivazione dalla corrente fidiaca.

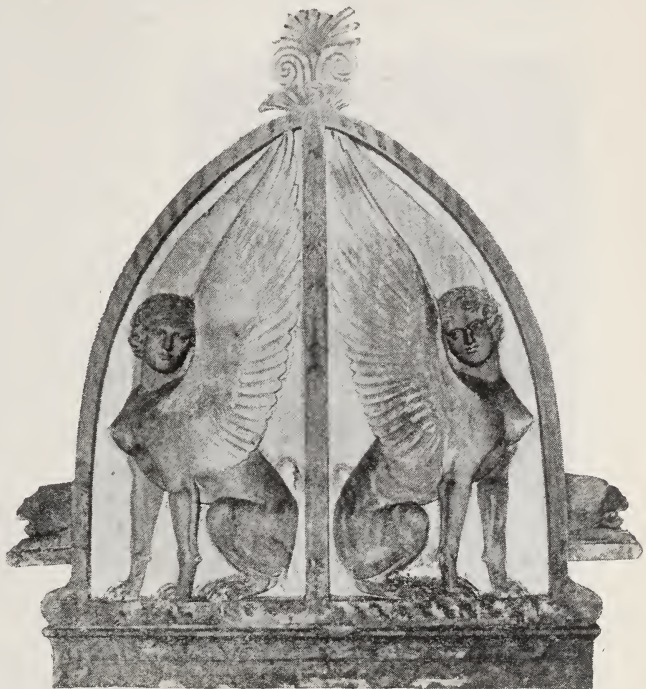



Fig. 409. — Particolare del sarcofago licio da Sidone: le due Sfingi.

Al di sotto sono due Centauri, ma in modo strano essi combattono tra di loro sollevando le zampe anteriori che s'incrociano; manifesta-

mente è qui la interpretazione errata del motivo espresso nell'altro lato minore del sarcofago, dei centauri cioè inalberati al di sopra di Ceneo mezzo sepolto nel terreno.

La tomba delle Nereidi. — Sopra una collina prossima a Xanthos nella Licia, si ergeva una insigne tomba principesca, un vero edifizio, nel quale si deve riconoscere uno dei monumenti precursori del Mausoleo; esso è la tomba detta delle Nereidi, della quale si è potuto ricuperare larga messe di membri architettonici, di rilievi, di statue. La data del monumento non è certa; fluttuano le datazioni dalla metà del secolo V al primo quarto del secolo successivo; solo recentemente si è voluto riconoscere in esso monumento un prodotto di arte provinciale della metà del secolo IV, contemporaneo al Mausoleo; ma tale ipotesi isolata pare che non debba essere accolta pei caratteri stilistici dei rilievi e delle statue. Ma la maggior probabilità è per la data della fine del secolo V.

(ric. Falkener)

Fig. 410. — Monumento delle Nereidi.

Il monumento delle Nereidi (fig. 410) consisteva in un'alta base adorna a metà ed in cima di rilievi (assedio e presa di una città; battaglia); su questa base, la vera tomba, si ergeva un tempietto jonico pel culto funerario, perittero con quattro colonne per sei; il fregio dell'epistilio recava scene di tributo, di caccie, di lotte equestri; sul fregio della cella erano scene di banchetti e di giuochi, allusive al culto funebre; sui frontoni erano rappresentati, in uno il tributo di onori ad una coppia di dinasti, nell'altro una scena di battaglia. In tutto questo assieme di rilievi è di carattere veramente asiatico lo spirito del contenuto, che rammenta assai le vaste composizioni dell'arte mesopotamica, così lontane pel tempo, esaltanti le imprese dei possenti despoti. Questo carattere vedremo pure nello *heroon* di Gjölbaschi-Trysa. Gruppi dei Dioscuri rapitori delle Leucippidi stavano sugli acroteri, e negli intercolunni erano figure di donne, le cosiddette Nereidi. Sono queste delle giovinette in rapida corsa sul mare con vivaci movimenti delle braccia; i piedi non poggiano del tutto sulla base, sicchè la unione materiale con la base

stessa è costituita, come nel caso della Nike di Peonio, da animali, qui di natura marina, o pesci o uccelli acquatici. Forse queste Nereidi, personificazioni delle onde, alludono a vittorie marittime del dinasta sepolto nel monumento.

In una di queste figure (fig. 411), che è tra le meglio conservate, appaiono chiari i caratteri di stile e di contenuto. È innegabile la concordanza di trattamento del vestito e di ardimento della posa con la Nike di Peonio; si confronti in ispecial modo la espressione del panneggio sulla cintura nella parte destra del petto. Ma nella Nereide è un po' di durezza di movimento; il passaggio dal torso di pieno prospetto alle gambe, di cui la sinistra è di pieno profilo, è troppo reciso e stridente; così le pieghe hanno una apparenza un po' impacciata con difetto di slancio. Tutto questo è dovuto al fatto che nel monumento delle Nereidi si ha un prodotto di arte provinciale, che, pur imitando i magnifici modelli di arte prettamente ellenica, non sempre riesce a raggiungere quella facilità, quella esattezza di espressione che nei modelli medesimi si ammira. Ma non manca di certo la focosità di temperamento artistico all'autore o agli autori di queste Nereidi; si osservi invero nella Nereide presa in esame l'audace motivo del braccio destro disteso, con la mano che allarga e fa gonfiare al vento lo *himation*.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 411. — Statua di Nereide di Xantos (m. 1,42).

Lo « heroon » di Gjölbaschi-Trysa. — Accanto alle rovine della città licia di Trysa, presso cui sorge ora il villaggio di Gjölbaschi, su di una altura, da cui si domina un ampio panorama di una selvaggia, rocciosa regione stendentesi da lontane catene nevose alla distesa azzurra del mare, era un ricco monumento funebre, un vero *heroon* (fig. 412), innalzato in onore di un dinasta indigeno vissuto nella seconda metà del sec. V. Lo *heroon* consisteva di un recinto quadrangolare, le cui mura erano adorne all'esterno ed all'interno di fregi eseguiti in pietra locale grigia e scabra. In questo recinto lungo m. 25 e largo m. 19 si accedeva mediante una porta nella facciata meridionale, ed in esso, originaria-

mente circondato da un ben coltivato boschetto, era il sarcofago del principe, scolpito nella roccia, come di solito si osserva nei sarcofagi della Licia posti a cielo scoperto. Quando nel 1841 fu primieramente esplorato questo insigne monumento, era esso pieno di sassi, di rovi, di

(da Benndorf e Niemann)

Fig. 412. — Veduta dello *heroon* di Gjölbaschi-Trysa.

piante e danneggiato da terremoti; ora tutto ciò che il tempo ci ha risparmiato si trova in Europa.

È una ricca serie di rilievi di somma importanza e artistica e mitologica: tutti i lati interni ed il lato esterno meridionale erano adorni di una doppia fila di rilievi; talora tanto la fila superiore che la inferiore abbracciano un solo oggetto e, in tutto, sono circa m. 108 di fregio con circa 600 figure ivi effigiate. Ed è un ricco repertorio di avvenimenti e di schemi. Sulla porta all'esterno sono quattro protomi di tori e piccole figure rappresentanti i membri della famiglia del dinasta; nell'interno (fig. 413) sugli stipiti sono due figure di danzatrici e nell'architrave figure grottesche del dio egiziano Bes. Nel modo seguente sono ripartiti i rilievi. Nel muro sud si ha: i Sette contro Tebe, una battaglia vicino alle navi nella guerra di Troia, una Amazzonomachia ed una Centauromachia (esterno); uccisione dei Proci per opera di Odisseo, caccia al cignale di Calidone, banchetto e danze, Bellerofonte e la Chimera, quadriga con un guerriero ed un giovinetto (interno). Nel muro est: Centauromachia, imprese di Teseo, scene di banchetto. Nel muro nord:

ratto delle Leucippidi, scene di caccia e Centauromachia. Nel muro ovest: guerra troiana con lo sbarco dei Greci, una battaglia sotto Ilio ed assedio forse di Ilio, Amazzonomachia; ma, secondo una ipotesi

(da Benndorf e Niemann)

Fig. 413. — Porta dello *heroon* di Gjölbaschi-Trysa (lato interno).

recente, quivi sarebbe una allusione alla battaglia impegnata con le donne licie da Bellerofonte vincitore della Chimera.

È dunque anche in questo monumento, come nel vaso François, per così dire, un'ampia bibbia ellenica figurata e l'assieme di questi rilievi costituisce un tesoro vero e proprio di svariatissime figurazioni mitiche, con varietà mirabile di composizioni, di schemi, di motivi. Senza dubbio questi rilievi sono dovuti ad artisti locali che, tuttavia, educati all'arte ellenica, imitarono i modelli che questa arte forniva, esprimendosi con uno stile che è simile a quello del monumento delle Nereidi, sebbene possegga maggior sentimento e maggior carattere pittorico. E poichè si è riconosciuto che non rari sono in questi rilievi i motivi dell'arte pittorica polignotea, così essi rilievi possono contribuire assai alla conoscenza di quest'arte polignotea in ispecie, ma in genere alla conoscenza di tutta l'arte, e della pittura e del rilievo, della seconda metà del secolo V. È innegabile invero, a nostro avviso, che i caratteri polignotei siano pervenuti agli artisti licii per mezzo delle grandi composizioni della seconda metà del secolo V, che conservarono, modificando in disegno

più sviluppato, quanto avevano già espresso con la loro arte, ancora un po' legata all'arcaismo, il grande Polignoto ed i suoi scolari.

Come esempio di questi rilievi di Gjölbaschi valgano le lastre del fregio ad ovest con veduta parziale dell'assedio o della città di Troia o di

a

b (da Benndorf e Niemann)

Fig. 414 *a* e *b*. — Rilievo dello *heroon* di Gjölbaschi-Trysa: scene di assedio (alt. m. 1,20).

una città licia (fig. 414). In alto, sulle mura e sulle torri fornite di merli, sono i difensori, in basso gli assalitori; tra i primi è un guerriero, in cui si è voluto riconoscere Ettore, il quale si appoggia alla lancia ed alza una mano come per incuorare i compagni; più a destra è un vecchio re (Priamo?) dignitosamente seduto sul trono, e più a destra ancora in positura più alta è una donna sotto un ombrello (Elena?); accorrono all'intorno alla difesa i guerrieri. Nel basso gli assalitori urtano contro una porta tentando di sfondarla, altri oppongono gli scudi ai colpi nemici. È un quadro tutto pieno di attività, di vivacità bellica resa assai bene con un rilievo basso, che nell'assieme assomiglia ad un disegno, il quale abbia un contorno fortemente rilevato, sicchè esso

rilievo con gli accessori paesistici risveglia la idea di un modello pittorico, imitato dalla scultura in pietra.

L'arte in Sicilia: la coroplastica e la monetazione. — In Sicilia si mantengono in onore i due rami di arte che le sono peculiari: la coroplastica e la monetazione; anzi per quest'ultima viene ora raggiunta la gloria più alta.

(da *Jahreshefte d. österr. Inst.*)

Fig. 415. — Terracotta agrigentina (cm. 28).

Per la plastica in terracotta basterà addurre una testa di divinità, di Demeter o di Cora (1) (fig. 415), proveniente dal tempietto delle due dee eleusine, ora trasformato nella chiesetta di San Biagio, a Girgenti. Manifesti sono in questo capo, sormontato dal *polos*, i caratteri dell'arte fidiaca, chè il bel volto esprimente maestosità e dignità, fa ricordare creazioni della scuola del grande scultore attico, con la sagoma sua piena e rotonda, con la fronte ampia circondata dai capelli divisi nel mezzo, con le salde, recise linee degli occhi, del naso, della bocca carnosa. È dunque avvertibile il riflesso dell'arte irradiante dal sommo scultore, come da faro d'intensissima luce. Come in oriente, nell'Asia ellenizzata, nelle pompose composizioni funerarie, così nelle colonie greche della Sicilia, l'arte diventa negli ultimi decenni del secolo V essenzialmente fidiaca, esplicandosi in ciò che è prodotto speciale dell'isola e delle coste vicine della Calabria, nelle terrecotte e nelle monete.

(1) Siracusa, R. Museo Archeologico.

È innegabile invero il forte e vivificante influsso fidiaco anche nella monetazione siceliota, specialmente di quella città, che della patria del grande scultore fu terribile avversaria, di Siracusa. È questo il periodo in cui pullulano capolavori di monete firmati da artisti: Eveneto (Euainetos), Cimone, Evarchida, Eucleida, Frigillo, che è anche intagliatore di gemme, a Siracusa; Eveneto di nuovo, Coirione e Procle a Catania; Eveneto ancora ed Essacestida a Camarina; Procle di nuovo a Nasso. Non innovatori, ma, come gli artisti della plastica, sono essi perfezionatori di determinati tipi, nella cui espressione ciascuno arreca un contributo speciale, fa apparire una impronta del tutto personale. Celebri sono i decadrammi siracusani di Eveneto e di Cimone, coniati dopo la disfatta subìta dagli Ateniesi, in modo analogo ai *Damareteia* posteriori alla battaglia di Imera.

(da Hill)

Fig. 416. – Decadramma di Siracusa firmato da Eveneto.

Come tipi in questi decadrammi sono mantenuti gli stessi dei *Damareteia:* una testa femminile circondata da delfini (Aretusa negli esemplari di Cimone, Persefone in quelli di Eveneto) e la quadriga incoronata dalla Nike. Nel volto di Persefone del decadramma di Eveneto che qui è riprodotto (fig. 416), vi è quella medesima impronta di atticismo fidiaco, che si deve riconoscere nella terracotta agrigentina da San Biagio; ma la bellezza di conio raggiunge qui una eccellenza non mai più superata, nella squisita esecuzione delle singole ciocche dei capelli, variamente e vagamente mosse, nel purissimo profilo, da cui emana una espressione di nobiltà, un sentimento di dignità. E la quadriga del rovescio è assai mossa, piena di vita ed i cavalli focosi rammentano quelli del fregio del Partenone; siamo ormai lungi assai dalla rigidezza della quadriga dei *Damareteia;* nello esergo le armi alludono al bottino che i Siracusani raccolsero dallo sconfitto esercito di Atene.

Altri esempi di arte della moneta. — Ma della inarrivabile maestria che dimostrano gli artisti della moneta non solo in Sicilia, ma altrove in questa fase di arte, possono offrire documento, per esempio, le monete di due altri centri ellenici, di Terina, colonia di Crotone nella Magna Grecia, e di Amfipoli nella Macedonia. Gli stateri argentei di Terina (fig. 417) sono assai noti: la testa della ninfa Terina nel diritto, coi finissimi capelli raccolti sulla nuca delicata, rammenta per il profilo la testa di

Aretusa o di Persefone dei decadrammi siracusani; appartiene anch'essa alla grande corrente fidiaca, ma vi è già un accento di maggiore mollezza. Nel rovescio la Nike leggiadra, seduta e con le ali incrociantisi, pare che scherzi con un uccellino posato sulla mano destra; è questa una creazione di arte dello stesso sapore delle Nikai della balaustrata dell'acropoli di Atene e ricorda pel motivo dell'uccellino sulla mano leggiadre figure muliebri di vasi attici della fine del secolo V.

(da Gardner)

Fig. 417.
Statere argenteo di Terina.

Nel diritto dei tetradrammi di Amfipoli la testa di Apollo (fig. 418), esibita di tre quarti di prospetto, e ciò costituisce un carattere ormai frequente nelle monete, è piena di vivacità nello sguardo e nella delicata bocca con fossette laterali; non è più il solenne volto del dio, quale ci è offerto dall'Apollo Barberini, ma è un volto spirituale, che ci fa presentire novelle creazioni che incontreremo nella fase posteriore di arte.

La pittura ceramica attica: l'anfora di Talos, la idria di Midia e il vaso di Faone. — Nella pittura ceramica è peculiare ed è predominante un indirizzo di arte raffinata, che riesce ad infondere, mediante ricercata virtuosità di mezzi, pur nelle gravi scene mitiche, un carattere di soavità, di grazia talora anche leziosa, sicchè non sempre vi è perfetta concordanza tra contenuto e forma.

(da Gardner)

Fig. 418.
Tetradramma da Amfipoli.

Attorno al ventre di un'anfora a volute da Ruvo (1), di una sagoma di vaso che bene si addiceva alle grandiose composizioni dell'arte polignotea, abbiamo una scena (fig. 419) che ci può fornire l'esempio più calzante alla suddetta osservazione. Talos, il gigante di bronzo che aveva tentato di allontanare dall'isola di Creta gli Argonauti, è ora sul punto di spirare; mentre egli corre, orrendo a vedersi, Medea pronuncia le formule d'incantesimo, le quali producono subito l'effetto loro letale su Talos che muore, sostenuto da due Argonauti famosi, Castore e Polluce. Da un lato sono Poseidon ed Amfitrite, e sotto vi è la ninfa Creta corrente, dall'altro è la poppa della nave Argo con tre leggiadri giovani. E leggiadria è pure nei Dioscuri, che indossano ricche vesti trapunte ed hanno il volto fresco, femmineo incorniciato da una inanellata chioma, e graziosamente ricurvo. E lo stesso dio del mare ha un aspetto elegante, raffinato, che offusca un po' quel dignitoso aspetto di olimpica serenità

(1) Ruvo, Museo Jatta.

degli dei barbuti fidiaci. Nel mezzo della scena campeggia la figura di Talos, ben modellata con ombreggiature, ricoperta come è con vernice bianca, su cui sono singole pennellate di vernice bruna. Nè è da omettere a tale proposito che la ombreggiatura o *skiagrafia*, già in uso in età anteriore, nella fase polignotea, aveva assunto una generale applicazione

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 419. — La morte di Talos su anfora attica da Ruvo.

nella grande pittura per opera di Apollodoro ateniese, pittore attivo proprio in questa fine del secolo V. La policromia qui è voluta dal soggetto, ma già è in questo vaso quel carattere, che poi si riscontra nei vasi più recenti, di accentuare cioè il centro della scena figurata con uso largo di colori e, talvolta, anche mediante il rilievo colorato; ma se nel vaso di Talos la policromia è una esigenza della rappresentazione, nei vasi posteriori essa ha mero carattere decorativo, di convenzione. Come nei vasi polignotei infine, la scena dell'anfora di Talos è grandiosa e di grandi proporzioni sono i personaggi; ma l'ingentilimento delle forme, oltre allo stile progredito, dà una intonazione ben differente a ciò che è rappresentato.

In un altro vaso (fig. 420) il carattere di gentilezza è ancor più accentuato e, per le piccole figure che vi sono espresse, si può dire che vi si manifesta nella sua compiutezza uno stile miniaturistico. È la idria firmata dal ceramista Midia e proviene anch'essa dalla Magna Grecia (1). La scena principale ha per contenuto il rapimento delle Leucippidi per

(1) Londra, Museo Britannico.

opera dei Dioscuri; nella zona sottostante è il giardino delle Esperidi, il giardino incantato, ove sono raccolti eroi ed eroine. Nella idria di Midia è un inno alla Giovinezza, alla Bellezza, all'Amore; tutto è sol-

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 420. — La idria di Midia: il ratto delle Leucippidi ed il giardino delle Esperidi.

levato in forme ideali di purità soave, tutto è un profumo di grazia e di delicatezza. Come leggiadramente sono atteggiate le rapite, avvolte nei loro trasparenti abiti a fittissime pieghe parallele, così peculiari di questa idria e dei vasi congeneri! Esse, un po' timorose, non repugnano tuttavia alla dolce stretta dei giovani rapitori, non meno di loro leggiadri. Impronta di soavità è pure nella raffinata figura di Zeus, negli elegantissimi cavalli delle quadrighe, persino nel modo con cui sono condotte le curve lineette che indicano la montuosità del luogo; due di queste lineette finiscono anzi a palmetta stilizzata.

È naturale che, dopo questa idria e dopo i vasi affini, che segnano il massimo del raffinatissimo stile miniaturistico, questo stile abbia dovuto ben presto decadere in convenzionalismo acquisito da lunga pratica; lo scadimento dello stile, per dir così, *midiaco* è avvertibile già in prodotti ceramici dei primi anni del sec. IV; esso è compiuto alla

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 421. — Il mito di Faone su cratere attico.

fine di questa fase artistica. Al primo o al secondo decennio del sec. IV appartiene invero un cratere, trovato probabilmente a Girgenti (1), (fig. 421) in cui è la figura del bellissimo Faone in mezzo a Ninfe, che mirano ed anelano alla sua bellezza, mentre nel luogo montuoso, nel quale si trova il fatato giovane, sono due figure di Eroti e l'alpestre figura di Pane giovinetto, che osserva la scena. L'incipiente decadimento formale ci apparisce in questo dipinto, pur sempre encomiabile, in un convenzionalismo maggiore di espressione, in una disinvoltura esecutiva, dapprima ignota. Si osservi a tal uopo il rendimento dell'occhio e della stoffa nei trasparenti vestiti; lo stile di maniera, così gustoso nell'opera di Midia, qui comincia ad essere un po' stucchevole.

Il quadretto ercolanense di Alessandro. — Di tale indirizzo di arte miniaturistica, che nella pittura attica degli ultimi anni del secolo V e dei primi del successivo dovette essere prevalente, si ha un'altra testimonianza, ma più indiretta, in un piccolo quadro su marmo da Ercolano (2) (fig. 422), firmato da Alessandro ateniese. È una copia dei

(1) Palermo, Museo Nazionale.
(2) Napoli, Museo Nazionale.

primi tempi dell'impero, ma i caratteri dell'arte pittorica della fine del secolo V si sono senza dubbio fedelmente conservati.

Anche qui sono soavi figure femminili, cinque di numero, in quegli atteggiamenti pieni di grazia, che si ammirano nei vasi *midiaci;* così le

(Brogi)

Fig. 422. — Quadretto di Alessandro Ateniese: le giuocatrici di astragali (m. 0,42).

due donne accoccolate rammentano assai una figura dell'idria di Midia. Sono esse delle giuocatrici di astragali, ma non della cerchia comune; due invero hanno i nomi di Leto e di Niobe e qui si allude ad un episodio della loro giovinezza, che vale a lumeggiare la rivalità che gravissima sorse tra di loro quando divennero madri. Nel giuoco Leto si è sdegnata per un torto fattole da Niobe; ma la Titana Febe riesce a riconciliare le due amiche spingendo Niobe a stringere la mano alla corrucciata compagna. Così si possiede un monumento figurato, che ci testifica quel che pure è espresso da un verso di Saffo (Bergk, fr. 31), cioè l'amicizia giovanile tra Niobe e Leto. Tutto ciò, e nei vasi e nel marmo dipinto, è come un riflesso dell'arte dei grandi pittori contemporanei,

di Zeussi di Eraclea e di Parrasio di Efeso: del primo si rammenti l'Eros incoronato di rose, del secondo il delicato Teseo nutrito pure di rose.

La ceramica italiota: primi tempi. — È da notarsi che in questa fase di arte la esportazione di vasi attici è, più che altrove, frequente nel-

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 423. — La purificazione di Oreste su cratere italioto.

l'Italia meridionale; Ruvo è in ispecial modo tra le località che hanno dato gli esemplari più numerosi e più preziosi. Ma in questo spazio di tempo non solo vengono esportati i prodotti ceramici, ma i ceramisti stessi emigrano e vanno ad abitare nelle colonie greche dell'Italia meridionale (a Taranto, per esempio) o in quei luoghi (per esempio, Ruvo), in cui meglio, per la presenza di terreno argilloso, possono esercitare la loro industria. Di tale emigrazione da Atene forse la causa deve essere ricercata nelle tristi condizioni della gloriosa città impoverita dalla lunga, rovinosa guerra del Peloponneso, indebolita in seguito dalle conseguenze di essa guerra. Si costituisce in tal modo una ceramica attica trapiantata in Italia, che non sempre è facile discernere da quella dovuta propriamente al primitivo luogo di origine e che muove in principal misura da Ruvo e dalle città greche di Taranto, di Eraclea, di Turi. Ma ben presto la ceramica diventa di pretto carattere italioto, con aspetti suoi peculiari, che nella fase successiva di arte vedremo fissati in determinate regioni. Tale ceramica italiota si distingue non solo per l'argilla e la vernice, ma per le forme tettoniche e, specialmente, per lo

stile, in cui è palese la ricerca di effetto anche a scapito della purezza e dell'accuratezza delle forme.

I primi prodotti di ceramica italiota sono di certo i migliori per nobiltà di disegno e di composizione. Si possono addurre due insigni

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 424. — Evocazione dell'ombra di Tiresia su cratere italioto.

esemplari provenienti dalla odierna provincia di Basilicata e dovuti, secondo ogni verosimiglianza, a fabbriche collocate o ad Eraclea o a Turi. Un cratere da Armento (1) (fig. 423) è certo per ordine di tempo uno dei primi prodotti italioti e può risalire al 430 circa: vi è rappresentata la purificazione del matricida Oreste in Delfi. Secondo il dramma eschileo *Le Eumenidi*, essa purificazione, tentata a Delfi, si compie solo in Atene

(1) Parigi, Museo del Louvre.

nell'Areopago; qui la imposizione del porcellino sul capo del colpevole per parte di Apollo costituisce per sè stesso un atto purificatore. Ma da una parte le Erinni, in preda al sonno, vengono svegliate ed eccitate dall'ombra di Clitennestra. Tutta la scena è improntata di una cupezza tragica veramente suggestiva; quale differenza dalle graziose composi-

Fig. 425. — Frammento di cratere firmato da Astea. (da *Ausonia*)

zioni *midiache* di poco posteriori! E vi si avverte il soffio della solenne arte fidiaca: Oreste, le due Erinni addormentate ci fanno rammentare alcune figure dei frontoni del Partenone, il Dioniso cioè e le cosiddette Moirai del timpano orientale.

Tragica severità è pure nella scena che adorna un lato di un cratere da Pisticci (1) (fig. 424); la ispirazione è qui data dal canto omerico, dalla *Odissea* (libro XI, v. 49 e segg.). Odisseo, all'ingresso dell'Erebo, interroga l'evocata ombra di Tiresia sul suo futuro; del vecchio e cieco indovino appare dal terreno solo il capo, e accanto all'eroe itacense che, pieno di ansiosa attesa, ascolta le parole di Tiresia, stanno i compagni suoi Perimede ed Euriloco. Le forme possenti, specialmente di questi ultimi, rammentano le creazioni dell'arte policletea, mentre la composizione a tre figure principali si ricollega a quella dei rilievi tragici, di cui esaminammo l'esemplare col distacco di Orfeo da Euridice.

Astea ceramista. — Nell'ultima parte di questa fase si deve supporre che fosse attivo un ceramista, Astea, di cui sono noti sei vasi che, con tutta probabilità, furono fabbricati e dipinti a Pesto, nell'antica Posi-

(1) Parigi, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie.

donia. Di Astea si può addurre un prezioso frammento da Buccino nel territorio pestano (1) (fig. 425) che ci offre una scena di gustosa caricatura. È la parodia del mito di Cassandra, strappata dall'idolo di Athena da Aiace di Oileo; sicchè in questi vasi italioti si può dire che, accanto alla tragedia, si avverte la presenza del dramma satirico. Le

(Brogi)

Fig. 426. — Pittura funeraria pestana: il ritorno dalla battaglia.

parti in questa parodia dell'*epos* sono invertite. Cassandra, robusta donna dal volgare aspetto, tempesta di colpi il povero Aiace, il quale, dalla faccia di brigante col naso grifagno e con gli scomposti ed ispidi peli della barba e della chioma, in preda a terrore e a dolore si attacca allo *xoanon* di Athena, mentre una schifosa vecchia, una sacerdotessa, fugge via con sgomento. In questa pittura si ha uno dei primi esempi dei cosiddetti vasi fliacici, ove appunto sono quelle rappresentazioni di parodie di miti con personaggi burlescamente mascherati, che costituivano il contenuto di farse, dei cosiddetti *phlyakes*. Di essi tanto si deliziarono gli abitanti della Magna Grecia per tutto il secolo IV, mentre subirono alla fine di questo medesimo secolo un perfezionamento ulteriore nella ilarotragedia, per opera di Rintone di Siracusa.

La pittura funeraria nell'Italia meridionale. — Accanto alle pitture di camere mortuarie della Etruria e accanto alla pittura ceramica italiota, fanno la loro apparizione i dipinti che adornavano le pareti di

---

(1) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

tombe osche e che si rinvennero in maggior numero nei territori di Capua e di Pesto. Si è assodato che i più antichi di questi dipinti non possono risalire più in su degli anni anteriori alla metà del secolo v, e poichè nei primi decenni di questo medesimo secolo è da collocare la maggiore espansione, il più forte influsso dell'elemento etrusco nella Campania, così si è voluto vedere, e non a torto, nella produzione di pittura parietale della Campania e di Pesto, che sì vivi rapporti ha con la Campania, una derivazione diretta dalla peculiare pittura funeraria degli Etruschi, derivazione in cui ben presto si avvertono elementi locali e nel contenuto e nel costume e, nel secolo IV, anche nello stile, che vieppiù si allontana da quello palesato dalla pittura etrusca e che è la espressione vera e propria di un'arte indigena.

A questa fase di arte appartiene l'esempio più noto del gruppo di queste pitture del mezzogiorno d'Italia; sono dipinti provenienti da una tomba di Pesto (1) (fig. 426). Figure di guerrieri a cavallo e a piedi ritornano vittoriosi dalla battaglia, recando seco le spoglie del nemico e sono accolti da una donna che offre la libazione dell'arrivo. È un contenuto adunque ben diverso da quello che vedremo nelle pitture contemporanee etrusche; eppure vi è somiglianza di espressione artistica; la figura invero dell'uomo avvolto nel candido mantello, presenta la più stringente somiglianza con figure nella pittura orvietana della tomba dei Velii, di cui sarà cenno tra breve. Questo contenuto d'altro lato ha riscontro perfetto con quello di pitture su vasi posteriori di fabbrica campana, in cui di frequente è rappresentato un guerriero vincitore, il defunto idealizzato, accolto con una libazione da una donna. E carattere prettamente campano, come si desume da vasi dipinti e da esemplari rinvenuti, ha l'armatura dei guerrieri: la pettiera metallica legata alla nuca e al dorso, il cinturone, l'elmo provvisto di penne diritte. Così campano è l'uso di recare attaccato alla lancia il vestito del nemico ucciso, insozzato di sangue, ed è campana infine l'acconciatura dei cavalli col ciuffo sulla fronte, che si ritrova alcuni secoli dopo anche negli affreschi di Pompei.

L'arte in Etruria. — L'arte etrusca, che dà scarsi prodotti nella seconda metà del secolo v impoverendosi nelle viete forme del passato, pare che si rinvigorisca con l'inizio del susseguente secolo intensificando la sua produzione. Nella quale si scorge non solo un progresso stilistico, ma una maggior diligenza esecutiva; è quasi una rinascita con caratteri di emancipazione dalla Grecia per quanto concerne il contenuto. Forse tutto si deve allo sforzo di difesa contro i nemici, i Galli al nord, i Romani al sud, che cominciano a sgretolare la compagine della nazione

(1) Napoli, Museo Nazionale.

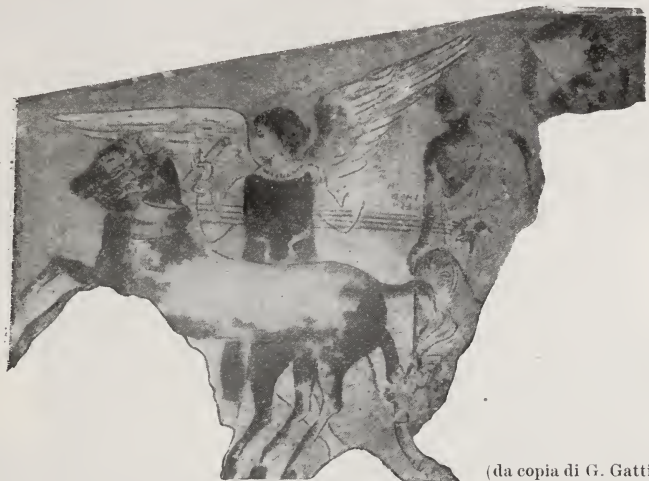
etrusca, e al conseguente risvegliarsi del sentimento nazionale. Ma è d'altra parte innegabile che questo rinvigorimento artistico si accompagna a determinati caratteri, che denotano una già più che iniziata decadenza morale del popolo etrusco, fenomeno necessario dopo i momenti di maggiore espansione della potenza degli Etruschi nei primi

(da copia di G. Gatti)

Fig. 427. — Pittura di tomba orvietana: ingresso del defunto agli Inferi.

tempi del secolo V. Invero cominciano col IV secolo a fare la loro regolare apparizione nei monumenti funebri le paurose visioni dell'oltretomba, delle cupe, truci, orride immagini demoniche con tratti o schifosi o mostruosi, espressioni artistiche del sentimento superstizioso, di cui è fortemente imbevuta la Etruria della decadenza e che contrastano con la composta serenità delle scene funerarie presso i Greci. Nel tempo stesso, ed è altro segno di decadenza, si avverte l'accentuazione assai grande, esagerata delle esimie qualità, delle alte condizioni sociali dei defunti nei monumenti funebri, quasi ad esprimere il desiderio di prolungare oltre la breve vita ciò che della umanità è transitorio e caduco. Esaminiamo ora alcuni di questi monumenti etruschi e, pur riconoscendo un forte progresso stilistico rispetto alla scarsa produzione artistica dal 450 al 400, dobbiamo tuttavia ammettere che, anche con questo progresso, la Etruria è sempre in ritardo rispetto a quanto la Grecia contemporaneamente produce.

La tomba orvietana dei Velii e la tomba cornetana dell'Orco. — Nella tomba della famiglia dei Velii presso Orvieto (1) si ha il solito banchetto

---

(1) Copia esatta delle pitture è a Firenze, R Museo Archeologico.

di molte delle pitture precedenti, ma esso è in un ambiente davvero infernale. La luce dei candelabri rompe la oscurità dell'Averno; a geniale convito, rallegrato dalla musica della lira e dei flauti, sono raccolti gli spiriti degli antenati del morto il quale (fig. 427), giovine di aspetto,

(da copia di G. Gatti)

Fig. 428. — Pittura di tomba orvietana: le divinità degli Inferi e particolari del banchetto.

entra nell'Averno su biga, accompagnato da un trombettiere infernale e da una Lasa o dèmone femminile, che reca un rotolo contenente la enunciazione dei fatti egregi del defunto. I sovrani dell'Orco (fig. 428), Eita (= Ades) e Phersipnai (= Persefone), seduti su alti troni, assistono alla solenne accoglienza del defunto nel loro regno; sul capo del bruno re dell'Averno è il berretto di pelle di lupo, belva di carattere essenzialmente infernale; dinnanzi è una mensa ricca di vasellame di prezioso metallo, ed il giovinetto coppiere, ignudo come nei conviti terreni, si affaccenda all'intorno, a passi svelti e leggieri. Si nota in questa ed in altre pitture una innovazione nella tecnica, l'uso cioè del chiaroscuro che, come sopra fu detto, nella pittura greca fu applicato regolarmente da Apollodoro l'ombreggiatore alla fine del secolo V.

Nella tomba dell'Orco di Corneto (1) si ha un monumento di arte pittorica un po' più recente rispetto alla suddetta tomba dei Velii, in cui le figure conservano tuttora qualche cosa di schematico nelle loro forme. In questa tomba dell'Orco la particolareggiata rappresentazione

(Brogi)

Fig. 429. — Pittura della tomba dell'Orco: il dèmone Tuchulcha e Teseo.

di tutto l'Averno e delle sue figure più importanti si può paragonare alle contemporanee e posteriori rappresentazioni del regno di Ades sui vasi apuli. Ma il confronto tra i vasi e la pittura parietale ci fa vedere come in quelli sia nella sua purezza l'elemento ellenico, mentre questo elemento si sia adattato in ambiente esotico ed abbia subìto trasformazioni peculiari presso il decoratore etrusco della tomba cornetana, in cui tutto è cosparso di cupa, paurosa orridezza. Vi è pure qui la serie di figure di defunti a banchetto nell'Eliso sotto un pergolato di vite, vi è pure la mensa coi vasi, vi è qualche dèmone di giovanile, benevolo aspetto; ma si è già lungi dalla pomposa serenità della tomba dei Velii.

La potenza punitrice dell'Averno è dimostrata da alcuni orribili mostri, specialmente dal Tuchulcha (fig. 429) dal becco e dalle ampie ali di avvoltoio, dalle orecchie cavalline, dalle biscie sul capo; minaccia esso con due serpi impugnati Teseo e Piritoo, simboli mitici di defunti malvagi. Ad una consimile figura di dèmone espressa da un mo-

(1) Copia esatta delle pitture è a Firenze, R. Museo Archeologico.

numento etrusco è probabile che si sia ispirato l'autore del trecentesco Monito a Penitenza del Camposanto di Pisa. E vi sono personaggi del mito ellenico, eco lontana della *Nekyia* omerica; vi è un episodio della leggenda che, alfine, dopo l'arcaica tomba cornetana dei Tori, fa la riapparizione sua, episodio introdotto dal pittore etrusco ad accrescere

(Brogi)

Fig. 430. — Pittura della tomba dell'Orco: le divinità degli Inferi e Gerione.

l'orrore del mondo infernale: il mostruoso Ciclope accecato da Odisseo. Vi è infine (fig. 430) con la presenza del tricorpore Gerione, la coppia regale di Aita e di Phersipnei; ma la regina degli Inferi non ha più il benigno aspetto, come nella suddetta tomba orvietana, sibbene sul capo suo si rizzano minacciosi i serpenti, come nelle Furie dantesche che

> serpentelli e ceraste avean per crine,
> onde le fiere tempie eran avvinte.

La esecuzione di questa pittura dell'Orco, purtroppo anche essa assai guastata dal tempo, è veramente egregia, tanto che di recente non si è peritato da alcuno di attribuirla a mani elleniche.

Il sarcofago con Amazzonomachia da Corneto. — Un importante dipinto etrusco ci è conservato in un sarcofago da Corneto (1) (fig. 431 *a* e *b*) di alabastro pitturato a tempera. Sui quattro lati di questo sarcofago è una agitata, commossa scena di fiera battaglia tra Amazzoni e Greci, e così

---

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

per il carattere di lotta della composizione policroma e per il coperchio a forma di tetto, questo sarcofago può considerarsi come predecessore, ben più semplice e di arte meno evoluta, dell'insigne sarcofago di Alessandro Magno, del quale più innanzi sarà cenno. Ma nella Amazzonomachia del sarcofago risuonano tuttora gli echi, siano pur lontani, delle celebri Amazzonomachie della scuola polignotea degli anni anteriori al 450. Nelle scene di uno dei lati minori, vediamo un bruno Greco soccombente sotto i colpi di due bianche Amazzoni; gli schemi delle figure, il rendimento di tre quarti di prospetto del volto del caduto, la espressione della montuosità del terreno ci richiamano alla mente i vasi polignotei; ma lo stile è, per dir così, modernizzato, sebbene siano avvertibili e qualche durezza nei movimenti e qualche pesantezza nei tratti, dovute all'artefice locale. Sul timpano del coperchio è espressa a

(Brogi)

Fig. 431 *a*. — Sarcofago cornetano delle Amazzoni (alt. m. 0,72).

(da *Journ. Hell. St.*)

Fig. 431 *b*. — Particolare del sarcofago cornetano delle Amazzoni.

rilievo la figura di Atteone di pieno prospetto, caduto ed addentato da due cani.

Il sarcofago chiusino del Louvre. — Nello sviluppo del sarcofago etrusco con figure sdraiate al di sopra, si sono addotti per le tre fasi di arte che precedono i tre seguenti esemplari: un sarcofago fittile di Cer-

(da Martha)

Fig. 432. — Sarcofago chiusino
con le figure del defunto e di cinque dèmoni infernali.

veteri, un secondo di alabastro di Città della Pieve, un terzo di pietra fetida di Chianciano. Uno stadio ulteriore di sviluppo ci è testificato da un quarto sarcofago di Chiusi, pure di pietra fetida (1) (fig. 432). Come nei primi due è espressa la coppia maritale collocata sul letto, e nel primo anche la sposa è sdraiata, nel secondo è già seduta, così negli ultimi due sarcofagi, alla figura della sposa si sostituisce quella della Parca o della Lasa alata. È l'elemento infernale che, come nelle pitture di tombe, così in questi sarcofagi appare come indispensabile, accentuando vieppiù la grave mestizia del pensiero della morte. Ma in questo quarto sarcofago, rispetto a quello di Chianciano, appaiono, accanto ai progressi assai chiari di stile, caratteri nuovi, che attestano la manifestazione di idee e di concetti, che già è stata notata più sopra a proposito delle contemporanee pitture funerarie. Vi è nel sarcofago chiusino una forte accentuazione di pompa, di solennità; oltre alla Lasa alata e seduta, sono rappresentati a capo e ai piedi del sarcofago ben quattro

(1) Parigi, Museo del Louvre.

servi infernali, rispettosamente atteggiati; di essi tre sono Lase, mentre il giovinetto ignudo e pronto, con la *oinochoe* nella mano destra, a mescere il vino; tanto rammenta l'ignudo ministro del convito, rappresentato dinnanzi alle divinità infernali nella tomba dei Velii di Orvieto. E lo sbarbato defunto non ha più i tratti fisionomici generici di un determinato stile; ma nel suo nobile e dignitoso volto sono già, più che in germe, i caratteri di un vero ritratto preso dal naturale. Tutto è qui una accentuazione di grandiosità e di dignità, soffuse da un'ombra di pacata mestizia.

(Alinari)

Fig. 433. — Il Marte di Todi (m. 1,61).

Il Marte di Todi. — È ai primi decenni del secolo IV che si può attribuire una delle poche opere bronzee etrusche a tutto tondo, che per grandiosità si elevano al di sopra delle numerose statuette di piccole dimensioni: la statua del dio guerriero o dell'umbro dio Marte, proveniente da Todi (1) (fig. 433). Per lo schema e per la ponderazione del corpo, per le forme del volto pieno, che rammentano quelle della Athena *parthènos*, per la stilizzazione dei capelli si ricollega il Marte di Todi a sculture elleniche della metà e del secondo cinquantennio del secolo V. Eppure, dato il carattere ritardatario dell'arte etrusca, non possiamo per questo bronzo risalire più in su del 400 a. C. La figura del dio possiede veramente quella serena nobiltà che è uno dei caratteri salienti delle divine figure della cerchia fidiaca; appoggiato alla lancia con la sinistra, il dio, forse teneva nella destra l'uccello a lui sacro nelle credenze italiche, cioè il picchio.

Le stele funerarie felsinee. — Nella Etruria circumpadana, e precisamente a Felsina, negli ultimi tempi di questa fase cominciano a prevalere novelle popolazioni rudi e selvaggie, i Galli, che tuttavia ben presto si assimilano, con caratteri speciali, la superiore cultura etrusca.

(1) Roma, Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

È tra il 430 ed il 375 o il 360 al massimo che si deve collocare la maggioranza di quella singolare produzione artistica che è costituita dalle stele felsinee di arenaria (1). Tra questi più tardi esemplari il più noto è senza dubbio quello dalla Certosa, di cui qui è riprodotto il lato anteriore (fig. 434). Tipico nelle stele felsinee è l'ornato a spirali ad onde che circonda il campo, qui diviso in tre zone. Non rara è la decorazione della superiore zona con una lotta di un serpente e di un ippocampo. Frequentissima è poi la scena della zona mediana col defunto su biga di cavalli alati, che corre agli Inferi preceduta da un alato dèmone della morte; infine nell'ultima zona è ricordato il defunto in una azione della sua vita; combattendo a cavallo vibra la spada contro un gigantesco ed ignudo guerriero armato di scudo e di spada. Ed in questo avversario, appunto per la sua nudità e per le sue proporzioni, si deve riconoscere uno di quei feroci Galli, che all'inizio del secolo IV cominciarono ad infestare l'amena pianura del Po. Non solo su questa stele, ma su altre vi sono accenni a questa lotta contro il barbaro invasore, e però le umili stele felsinee sono i primi monumenti, in ordine di tempo, che ci offrono allusioni a lotte contro i Galli, perchè i Felsinei furono il primo popolo del mondo classico, dotato di qualità artistiche, fossero pure ingenue e rozze nei loro caratteri attardati, che venne a contatto coi Galli. Nell'alludere a queste lotte gli scalpellatori avevano come modelli le Amazzonomachie dipinte su vasi attici del secolo V; accomodarono adunque questi modelli cercando di dar loro un'impronta locale, pecu-

(Zagnoli)

Fig. 434. — Stele felsinea della Certosa (m. 1,91).

(1) Bologna, Museo Civico.

liare ai vincitori e ai vinti. Spetterà poi alla ben maggior arte ellenistica trarre profitto dalla visione dei grandi Celti rossastri e creare nuovi

(da Much)

Fig. 435. — Scene espresse sulla situla di Watsch (m. 0,40).

capolavori, la cui eco possiamo cogliere solo nei più tardi monumenti etruschi.

L'arte nel Veneto e nella regione alpina. — Il livello artistico, a cui giungono gli Etruschi di Felsina, a giudicare di queste e di altre stele bolognesi, è assai basso, qualora si pensi, non dico alla produzione contemporanea della plastica greca, ma anche a ciò che in questa fase di arte è prodotto dagli Etruschi del versante del Tirreno. Eppure di fronte alle stele felsinee, inferiorità ancor maggiore presentano le manifestazioni di arte figurata dei Veneti, attorno al centro principale, Este, e dei popoli primitivi ad ovest e a nord nelle impervie regioni alpine. Qui, attraverso tutto il luminosissimo secolo V, che culmina in ispecial

modo con la gloria di Fidia, si mantengono gli ormai vieti metodi di decorazione di lamine bronzee a sbalzo, specialmente a forma di situle, con composizioni e motivi che in modo stucchevole, schematizzandosi vieppiù in questa loro rigorosa conservazione, derivano dal vetusto patrimonio di arte jonica. Quanto ci è noto dalle situle della Certosa e Benvenuti ci appare, ma ancor più deturpato, sin dentro il secolo IV in bronzi di Este ed in bronzi di sepolcreti alpini.

La situla di Watsch. — Tra questi bronzi di arte barbarica, ma di lontana filiazione dall'arte classica, primeggia la situla di Watsch (1) (fig. 435), la quale, per la ben ponderata distribuzione delle scene e per il coscienzioso rendimento delle forme, più che alla situla Benvenuti si avvicina alla situla della Certosa. Ma in questi due ultimi monumenti è più forte la miscela di scene realistiche desunte dalla vita quotidiana e di forme di belve e di mostri fantastici, mentre nella situla di Watsch questi ultimi elementi di esotica origine sono quasi del tutto esclusi. Nella zona superiore la rappresentazione ha per soggetto principale la figura del cavallo in varie sue funzioni. Due cavalli invero sono condotti, forse per essere montati o aggiogati; seguono due cavalieri, vengono poi due carri: il primo, leggiero, montato dal padrone e dal servitore in piedi, il secondo sembra una carrozza da passeggio o da trasporto; chiude la zona un terzo cavaliere. Ma improntati di più crudo realismo sono i gruppi della zona susseguente: due personaggi bruciano granelli di materia odorante in un tripode; un uomo è in colloquio con una donna, mentre un altro allontana con un flabello le mosche; vi sono, tra le altre figure, un suonatore di siringa, un personaggio a cui una donna porge da bere, due pugili con spettatori; infine una figura di ariete è di passaggio alla zona ultima, in cui sono esclusivamente forme bestiali, stambecchi e cerbiatti ed un leone con residui della preda nelle fauci, il quale schema è una eredità del repertorio zoomorfo dell'arte jonica.

Fase terza
o degli artisti Scopa, Prassitele, Lisippo (380-306).

L'architettura all'inizio della fase. — Già in un edifizio di puro stile dorico, nel Partenone, conformemente a quanto era stato espresso nell'*Hekatompedon* dei figli di Pisistrato, era stato introdotto un elemento di stile jonico, cioè il fregio figurato; colonne joniche furono collocate nell'interno dei Propilei e forse anche nell'ambiente posteriore del Partenone; nell'interno del tempio dorico di Apollo Epicurio presso Figalia

(1) Lubiana, Museo Regionale.

già l'ordine corinzio aveva fatto la sua apparizione accanto all'ordine jonico. Ma in questa fase poi l'uso promiscuo dei tre stili architettonici in un medesimo edifizio è tutt'altro che eccezionale.

All'inizio di questa fase di arte dobbiamo collocare due templi del Peloponneso: lo Asclepieion di Epidauro, opera di Teodoto, iniziato nel 380 e finito circa cinque anni dopo, ed il tempio di Athena Alea a Tegea, costruito, secondo la notizia soggetta a dubbî di Pausania (VIII, 45, 4), dal grande scultore Scopa al posto di un edifizio sacro bruciato nel 395.

Poco si sa del piccolo tempio di Asclepio di *poros*, perittero, esastilo, ma con solo undici colonne nei lati lunghi perchè, ricollegandosi a vieti, primitivi modelli la cella si componeva del pronao (cf. la *aithousa*) e del *naos* (cf. il *mègaron*). Delle sculture frontonali, dovute all'arte di Timoteo, sarà parola più innanzi. Così più innanzi si accennerà ai lagrimevoli residui dei frontoni del tempio di Tegea, il quale, accanto al tempio di Zeus in Olimpia, era l'edifizio sacro maggiore del Peloponneso ed era anzi ritenuto come il più bello della regione intiera. Era esso tutto di marmo, cosa inusitata sino allora nel Peloponneso, perittero, esastilo con quattordici colonne per ciascun lato maggiore. Nel porticato esterno erano colonne doriche, joniche, a quel che pare, nella cella e nei porticati del pronao e dell'opistodomo erano colonne corinzie.

E l'ordine dorico si atrofizzò; era tramontato il tempo del suo pieno splendore, chè, dopo l'apogeo del Partenone, si avvertì un intirizzamento delle sue forme. Invero l'elemento che più caratterizza questo ordine, l'echino, si irrigidisce ora in un arido membro di passaggio a fredde linee diritte e non più tondeggianti

Epidauro: la « tholos ». — Nell'abbellimento del recinto di Asclepio ad Epidauro, iniziatosi nella prima metà del sec. IV, oltre al tempio del dio, hanno spiccata importanza due edifizi: la *tholos* o *thymèle* ed il teatro.

La *tholos* (fig. 436) è dovuta ad un artista sicionio, Policleto il giovane: ivi è ripresa la vetustissima forma di costruzione rotonda, derivata dalla primitiva capanna, forma che nella fase delle origini dell'arte pre-ellenica ci è offerta dalla casa ovale di Chamezi (Creta orientale) e che nei primordi del secolo VI ci è testificata dai ruderi di *tholos* a Delfi, al disotto del tesoro di Sicione, *tholos* dovuta forse al tiranno sicionio Clistene e destinata probabilmente agli agoni musicali, mentre ci è serbata notizia del rotondo edifizio, pure del secolo VI, detto *Skiàs*, eretto a Sparta da Teodoro di Samo, e per l'età periclea dell'*Odeon* ad Atene, edifizi ambidue destinati ad agoni musicali. È infine la forma che a Roma si è conservata nel tempio di Vesta, che discende dalle rozze capanne dei prischi Latini, note a noi dalle fittili urne a capanna.

Il diametro della *tholos* di Epidauro era di m. 21,82; lo stilobate era di tufo, ventisei colonne doriche di pentelico costituivano il porticato

esteriore attorno al muro della cella; sostenevano esse l'epistilio ed il fregio con triglifi e metope adorne di rosette, al di sopra del quale correva la grondaia o *sima* con teste di leone e ricchi viticci a rilievo. Nell'interno era un porticato costituito da quattordici colonne corinzie di marmo pario. I cassettoni marmorei, pieni di foglie e di fiori, la cornice nel basamento della cella a palmette e ad ovuli, la porta con stipiti ed architrave, in cui erano largamente profusi gli ornati a rosette, a palmette, ad ovuli, a perle, costituivano, insieme con la grondaia rilevata e con gli eleganti capitelli corinzî, un complesso che per ricchezza e finezza ornamentale superava l'Eretteo. Il capitello corinzio (fig. 437) ha già la forma tipica ed evoluta; due corone, di otto alte foglie di acanto ciascuna, giungono sino a due terzi dell'altezza, le volute sono riunite a coppie sotto ciascun angolo dell'abaco; esse sono diventate più modeste e sorreggono un fiore a calice. È tuttora incerto l'uso a cui era riserbato l'edifizio, il quale nel Peloponneso stesso ebbe ben presto un compagno nella *tholos* di Olimpia (fig. 438), fatta costruire da Filippo il Macedone dopo Cheronea (338 a. C.); in questa seconda *tholos* il porticato esterno di 18 colonne è di ordine jonico, mentre nell'interno si hanno 9 mezze-colonne corinzie su alto zoccolo.

(da Cavvadias)

Fig. 436. — Pianta della *tholos* di Epidauro.

(Alinari)

Fig. 437. — Capitello corinzio della *tholos* di Epidauro.

Il Teatro. — Come edifizio esemplare deve essere considerato in Epidauro anche il teatro, il quale ci mostra già quasi del tutto evoluto un tipo di costruzione che deve essere passato attraverso varî stadî, di cui non possediamo che scarsi documenti monumentali. Da principio

(da Durm)

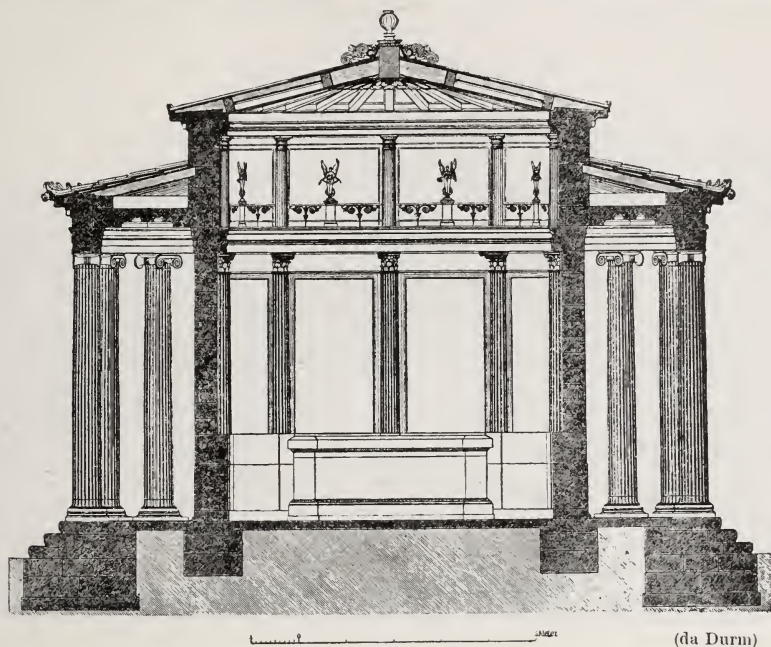



Fig. 438. — Spaccato del Philippeion di Olimpia (ric. Adler).

nel secolo VI si deve supporre che il teatro consistesse di uno spazio circolare con, nel mezzo, l'ara del dio Dioniso; in questa primitiva orchestra agivano, cantavano e danzavano gli attori, mentre all'intorno doveva stare il pubblico, presso a poco come tuttora avviene per alcune rozze rappresentazioni di giocolieri all'aperto nei piccoli paesi o nei sobborghi. Si è visto invece come questa disposizione a cerchio, negli agoni musicali di carattere sacro, abbia dato origine fin nel secolo VI ad edifizi di forma rotonda a Delfi e a Sparta.

Durante il secolo V, con la fioritura della tragedia e, più tardi, della commedia antica, dovette lo spazio circolare essere appoggiato a qualche pendìo naturale, da cui gli spettatori meglio potevano vedere ed udire. Si doveva accomodare alla meno peggio questo pendìo, dapprima con assi e con travi; si passò poscia alla pietra venendo a costituirsi una vera gradinata con sedili. Con l'appoggio ad un pendìo naturale incavato — e l'esempio più luminoso e più celebre ci è offerto da quello che doveva

essere il primitivo teatro di Dioniso nel pendìo meridionale dell'acropoli di Atene — e con le esigenze della rappresentazione lo spazio rotondo, destinato prima all'azione, venne a trasformarsi in uno spazio semicircolare, limitato nel segmento di cerchio da una costruzione, la scena. La quale, fabbricata in legno e ad un solo piano, fu poi resa stabile e

(da Cavvadías)

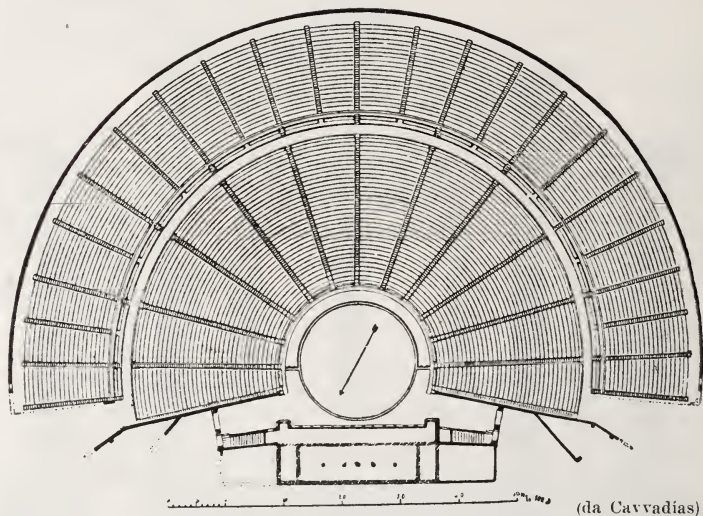



Fig. 439. — Pianta del teatro di Epidauro.

fissa mediante l'uso della pietra ed in seguito ebbe anche un piano superiore. Proscenio si chiamò la parte anteriore della scena e le ali sporgenti ai lati si chiamarono gli *paraskènia*. Le *pàrodoi* erano le vie di accesso tra le gradinate degli spettatori e la scena, la quale venne ad assumere importanza sempre maggiore a scapito della orchestra.

Queste varie parti del teatro vengono fissate meglio e meglio tra di loro armonizzate nel sec. IV, in cui, come si è detto, l'esempio più chiaro ci è fornito dal teatro di Epidauro (fig. 439). Ma le traccie dei varî periodi di sviluppo del teatro si possono discernere in un edifizio, il più celebre in tal genere di costruzioni, nel teatro di Dioniso di Atene (fig. 440). Sotto il pavimento dell'attuale orchestra si sono notati i residui della precedente orchestra del secolo V del tutto circolare; superiormente è il teatro di pietra dovuto a Licurgo (334-331) con le modificazioni, le aggiunte dell'età ellenistica, dell'età di Nerone, dei tardi tempi imperiali.

Il teatro di Epidauro era dovuto a quello stesso Policleto il giovine, che aveva costruito la *tholos;* tuttora egregiamente conservato, è tra i residui dell'antica Grecia uno dei più preziosi e dei più ammirati. La gradinata, assai ampia, sì da superare un semicerchio, è costruita in

una conca di una collinetta scavata ad arte, dividendosi in due zone. A guisa di raggi partono dal basso tredici strette scale che dividono la zona inferiore in dodici settori, mentre la zona superiore è divisa in ventidue settori per mezzo di ventitre scalette. La prima fila di ciascuna

(Alinari)

Fig. 440. — Teatro di Dioniso in Atene.

zona è contrassegnata da sedili speciali con appoggi (*proedrìai*). L'orchestra qui conserva la forma primitiva, perfettamente e completamente circolare, ed è circondata da uno stretto canale che serviva a raccogliere le acque piovane. Il proscenio non tocca nemmeno il cerchio della orchestra ed è costituito da un lungo porticato con pilastri che erano provvisti di mezze-colonne joniche e con gli sporgenti *paraskenia;* accanto alle *pàrodoi* erano corte rampe conducenti al proscenio. Nel quale probabilmente solo le parti fondamentali erano di pietra, mentre la decorazione doveva essere di legno e di stoffa da mutare secondo i singoli drammi rappresentati.

Il « Thersilion » di Megalopoli. — Un edifizio che per la sua conformazione si ricollega al *Telesterion* di Eleusi è il *Thersilion* (fig. 441) di Megalopoli, la città arcadica fondata nel 371 a. C. Il *Thersilion*, così denominato dal suo costruttore, era una grande sala rettangolare (m. 66 per m. 52), ove dovevano radunarsi i *myrioi* o rappresentanti della

comunità arcadica; quivi le serie delle colonne nell'interno della grande sala erano disposte in modo che, salendo dal mezzo ai lati ed essendo disposte a raggiera, non impedivano alle persone, raccolte in qualsiasi punto della sala, di aver libero sguardo verso colui che parlava stando nel centro. L'edifizio era preceduto da un porticato con quattordici colonne in fronte e profondo due intercolunni. Questo porticato serviva nel tempo stesso come edifizio di scena pel teatro, che vi era annesso immediatamente; dinnanzi al porticato stava invero il proscenio che veniva a tagliare parte dello spazio circolare dell'orchestra.

(da Borrmann)

Fig. 441. — Pianta del *Thersilion* di Megalopoli.

Rinascenza edilizia nell'Asia Minore. — Era già trascorso un cinquantennio dal compimento dell'Eretteo, il quale segna, come si è detto, l'apogeo dello stile jonico, quando si iniziò, e precisamente nelle città joniche dell'Asia Minore, una nuova epoca architettonica, una vera rinascenza per questa regione in cui, alla fioritura dei templi magnifici del secolo VI, era susseguito un lungo ristagno per quanto concerne l'attività edilizia.

Questa rinascenza, che si estende in parte anche nella fase di arte ellenistica, è a noi nota specialmente dagli scavi di Alicarnasso, di Efeso, di Priene, del Didimeo presso Mileto. Mentre invero in Grecia lo stile dorico si inaridiva e gli impoveriti Stati ellenici, dopo la effimera egemonia tebana non potevano più affidare ad architetti la costruzione di ricchi, imponenti edifizi, l'Asia Minore, in cui affluivano ricchezze immense, offriva il campo più adatto agli architetti e agli scultori per svolgere la loro operosità. In questa esuberante rifioritura architettonica, che ha luogo in Asia Minore a partire dalla metà del secolo IV, si riprende l'antico ordine jonico, proprio della regione. Così sorge il Mausoleo di Alicarnasso con colonnato jonico, così sorgono in

Priene il tempio di Athena e lo Asclepieion, si iniziano in Efeso il nuovo Artemision, presso Mileto il nuovo Didimeo.

Il Mausoleo di Alicarnasso. — Il Mausoleo (fig. 442) era una tomba colossale in onore del satrapo persiano della Caria, il re Mausolo; probabilmente prima della morte (353 a. C.) aveva egli iniziato il suo grande sepolcro, ma è certo che la costruzione sua è dovuta in gran parte alla pietà della vedova Artemisia, che morì prima di aver veduto il compimento dell'edifizio. Era il Mausoleo una costruzione insigne, come è attestato dalle fonti letterarie, specialmente da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 30), e dai residui sino a noi pervenuti. Come il Partenone per il secolo V, così il Mausoleo di Alicarnasso è la creazione architettonico-plastica più importante del secolo IV. Architetti invero furono Satiro e Piteo o Pitide e quattro celebri scultori ornarono il monumento con figure e con rilievi: Scopa e Leocare i lati orientale ed occidentale, Timoteo e Briasside i lati meridionale e settentrionale. L'edifizio, considerato come una delle meraviglie architettoniche del mondo antico, era in sufficiente stato di conservazione nel secolo XIII, nel qual tempo fu sconquassato ed abbattuto da terremoti. Nel 1402 i cavalieri di S. Giovanni s'impadronirono di Alicarnasso ed usarono le pietre del Mausoleo per costruire il loro castello di San Pietro, chiamato Budrum dai Turchi. Spetta all'Inghilterra il merito di avere raccolto, a partire dal 1846, le sparse membra del distrutto monumento e di aver esplorato con scavi sistematici il luogo ove esso sorgeva. Sebbene le ricostruzioni tentate dagli architetti siano numerose, regna tuttavia nelle linee generali l'accordo. Di tre parti era composto l'edifizio: di un possente basamento quadrangolare di circa m. 66 per m. 77,50, racchiudente la tomba regia, di una cella al di sopra o *heroon* (luogo delle cerimonie in onore dei defunti sepolti), circondata da un porticato di 36 colonne joniche, infine di un coronamento a forma di piramide a gradini con in cima

Fig. 442. — Il Mausoleo di Alicarnasso secondo la ricostruzione del Bernier.

una quadriga. L'assieme della costruzione doveva misurare circa m. 46 di altezza. È incerto se sull'epistilio del colonnato jonico vi fosse o mancasse, come nel tempio di Athena a Priene, un fregio figurato; pare tuttavia probabile che tale fregio vi esistesse, perchè altrimenti avrebbero combaciato due giri di ovuli di eguale grandezza ed assai ristretto sarebbe stato l'architrave.

(da Rayet)

Fig. 443. — Pianta del tempio di Athena *poliàs* a Priene.

La decorazione plastica era data da sculture a tutto tondo e da rilievi Le prime (frammenti di figure in scene di caccia, di figure isolate, e di più di venti leoni) adornavano gli intercolunni ed il basamento dell'edifizio; i secondi correvano come fregio continuo sul basamento e forse sull'architrave del porticato: i soggetti delle lastre ritrovate si riferiscono ad una Amazzonomachia, ad una Centauromachia, ad una corsa di carri. Di questi rilievi sarà parola più innanzi. Così nel Mausoleo l'arte greca si prestava con le sue forme architettoniche e plastiche ad ornare un edifizio di carattere non prettamente greco, ma orientale; così il Mausoleo con la sua essenza orientale e col rivestimento ellenico faceva suscitare la immagine di Mausolo re barbaro semiellenizzato. In tutto ciò è come il preannunzio di una novella età: l'arte ellenica comincia ad adattarsi in ambienti di cultura asiatici o orientali; siamo quasi alle soglie dell'ellenismo.

Il tempio di Athena « poliàs » a Priene. — Il tempio di Athena *poliàs* a Priene, situato su di un'alta terrazza da cui lo sguardo si spingeva, attraverso la vallata del Meandro, a mezzogiorno sino alla costa milesia, fu innalzato da uno degli architetti del Mausoleo, da Piteo o Pitide, poco dopo la metà del sec. IV, poichè sul pilastro meridionale del vestibolo fu posta nel 334 da Alessandro Magno la iscrizione dedicatoria. Era questo tempio (fig. 443) un perittero, esastilo con undici colonne nei lati lunghi e rimase esso in piedi anche in età bizantina, finchè fu abbattuto nel secolo VII da terremoti. Interessante è la forma del capitello (fig. 444), che è consimile a quella del Mausoleo e si diversifica assai da quella del l'Eretteo. L'ornato di ovuli posto al disotto delle volute nell'Eretteo è qui assai innalzato, al livello del centro delle volute; si è dunque ricondotti

in questa rinascenza dello stile jonico alle forme arcaiche in uso nell'Asia Minore, e si confronti a tal uopo il capitello dell'antico Artemision di Efeso. Così la base è di tipo arcaico, ma le scanalature non sono numerose, mantenendo il numero normale di ventiquattro. Sull'epistilio manca poi, e questo è peculiare dello stile jonico-asiatico, lo *zoophoros* o fregio figurato, in luogo del quale sporge la fascia di dentellature, residuo atrofizzato della originaria architettura lignea dell'architrave; queste dentellature hanno, tanto al di sopra che al di sotto, due fascie di ovuli.

(dis. Baglione)

Fig. 444. — Colonna ed epistilio del tempio di Athena a Priene.

L'Artemision di Efeso. — Lo Artemision di Efeso era stato l'unico tempio della Jonia che Serse aveva risparmiato; consunto poscia dall'incendio appiccatogli da un delinquente nel 356, ne fu subito iniziata la ricostruzione secondo i piani di Chirocrate e di Dinocrate. Per la grandiosità sua, ma più per la ricchezza dei materiali e della ornamentazione era annoverato questo tempio tra le maraviglie del mondo; era esso dittero, octastilo con 20 colonne nei lati lunghi, ma poco di così insigne edifizio si è potuto salvare dal fango della palude, ove sono tuttora immersi i suoi residui; ma si sa che delle colonne di m. 18 circa di altezza, ben trentasei erano adorne, come nell'anteriore Artemision, di una fascia figurata (*columnae caelatae*) e che il rilievo di una di esse era dovuto a Scopa, mentre che nei rilievi dell'altare posto dinnanzi al tempio avrebbe lavorato Prassitele.

Il Didimeo presso Mileto. — Il Didimeo presso Mileto, dedicato ad Apollo Filesio e distrutto da Dario nel 494, aveva proporzioni colossali, ben superiori a quelle dei templi contemporanei e che lo rendevano simile, oltre che pel viale fiancheggiato di statue, ai grandiosi edifizi dell'Egitto. Tale carattere di colossalità fu mantenuto nella ricostruzione (fig. 445) iniziata circa il 330 a. C., sotto la guida degli architetti Peonio di Efeso e Dafni di Mileto; ma questa ricostruzione procedette così lentamente

che anche nel 150 a. C. era lontana dal suo compimento, anzi, come ci è detto da Strabone (XIV, 634) l'edifizio rimase sprovvisto di tetto. Secondo lo stesso Strabone, il nuovo Didimeo avrebbe superato per ampiezza tutti i templi del mondo ellenico, poichè misurava ben m. 132

(da Noack)

Fig. 445. — Veduta delle rovine del Didimeo.

per m. 73. Si innalzava esso (fig. 446) su di un *krepidoma* di sette alti gradini; era dittero, decastilo con ventuna colonne nei lati lunghi; altre dodici colonne sostenevano il tetto del pronao, dietro al quale era un vestibolo, da cui si accedeva, per mezzo di due scale laterali, in un grande ambiente scoperto, in un vero cortile, che serviva da cella e possedeva pilastri nelle pareti. In questo cortile accanto ad una fonte sorgeva l'albero di alloro, sotto il quale sarebbe avvenuta la unione di Zeus con Leto. Manifestamente questo colonnato del pronao e questo cortile dovevano esistere anche nel primitivo Didimeo, il quale in tal modo sarebbe stato un tempio ipetrale come lo Heraion di Samo, e si sarebbe accostato a modelli offerti da santuari egizî. E questo elemento del cortile scoperto già ci è apparso in un tempio del Peloponneso della seconda metà del secolo v, nel tempio cioè di Apollo Epicurio presso Figalia.

Nel Didimeo il doppio porticato, lateralmente, palesa la forma normale jonica nella base e nel capitello; maggior ricchezza di decorazione è nei capitelli dei pilastri del cortile: sono complicati viticci

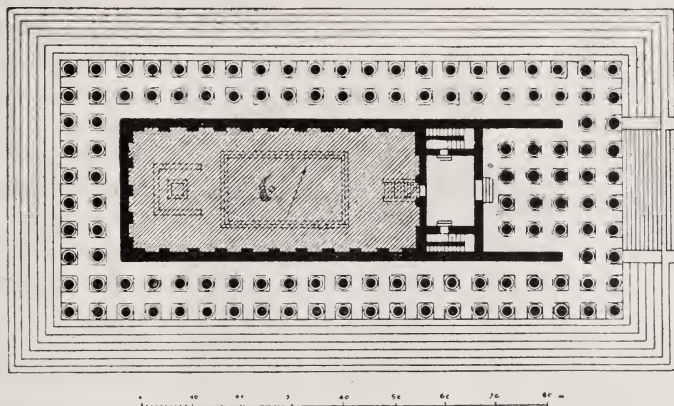



Fig. 446. — Pianta del Didimeo del secolo IV, secondo Rayet e Thomas.

con fiori che hanno corrispondenza perfetta con gli ornati floreali dei vasi apuli, come appare dall'esemplare qui riprodotto (1) (fig. 447), Ma ricchezza ancor maggiore si esplica nelle colonne del lato orientale appartenenti a piena età ellenistica (2), le quali colonne alcuni dotti non

(Alinari)

Fig. 447. — Capitello di pilastro del Didimeo di Mileto.

sono alieni dall'attribuire all'età imperiale romana, sia all'impero di Caligola, sia a quello di Adriano. In tal modo in questo edifizio colossale venivano a fondersi espressioni artistiche di età diverse; essendo

(1) Parigi, Museo del Louvre.

(2) Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano.

la costruzione durata molti anni e precisamente quando rapido fu il trasformarsi delle forme di arte architettonica dall'età ellenica nell'età ellenistica, assunse il tempio nelle sue parti quella varietà di aspetto che non ci apparisce in altri edifizi, la cui costruzione pure dovette durare assai a lungo, cioè nei templi jonici arcaici dell'Asia Minore e nei templi dorici della Sicilia. Così il Didimeo doveva offrire, con la miscela di ornati di stile diverso, un aspetto paragonabile a quello di insigni cattedrali o chiese iniziate nel periodo di arte gotica, continuate durante il rinascimento e finite solo nella età del barocco o in anni a noi più vicini.

(Alinari)

Fig. 448. — Il monumento coragico di Lisicrate.

Il monumento di Lisicrate in Atene. — Da questi edifizi grandiosi asiatici non è lieve il passaggio ad un piccolo, graziosissimo monumento architettonico, che ha non piccola importanza nello studio dell'arte antica, cioè il monumento di Lisicrate in Atene (fig. 448). È situato esso in una località per cui passava la via dei Tripodi, che si dipartiva dal recinto di Dioniso contenente il tempio del dio ed il teatro; la via era chiamata così perchè in essa erano collocati, in edicole o su basamenti, i tripodi vinti negli agoni musicali dai *choregoì*, cioè dai ricchi cittadini che, secondo la legge, assumevano le spese necessarie per allestire i cori. I tripodi venivano dedicati al dio Dioniso e per essi si costruivano o edicole o basamenti veramente artistici. Il monumento suddetto (fig. 449), vero gioiello in mezzo alla banalità degli edifizi dell'Atene moderna, fu innalzato da Lisicrate, corègo vincitore nell'arcontato di Eveneto, cioè nel 334; il tri-

pode doveva essere collocato in cima al piccolo edifizio alto circa m. 10. La snellezza di questo monumento si manifesta anche nel suo capitello corinzio, più svelto e più grazioso del capitello corinzio della *tholos* di Epidauro. In luogo della inferiore corona di foglie di acanto, vi è una corona di foglie di canne palustri e la corona di acanto con fiori arriva alla metà dell'altezza dell'intiero capitello; i fusti delle volute, striati, sono espressi con grande naturalismo, come racemi di piante pullulanti dalle foglie di acanto, con fiorellini e con una palmetta nel mezzo che si erge sino alla superficie dell'abaco. Ma sul tetto stesso lussureggia la foglia di acanto; sul tetto spiovente e squammato si innalza, ora guasto, un maggiore capitello corinzio su cui era posto il tripode. Così trionfa la foglia di acanto in questa leggiadra costruzione, che nei suoi tratti generali è di carattere jonico, sia nelle basi delle colonne che nell'epistilio tripartito e nella cornice a dentelli e nel fregio, che gira tutto all'intorno e che rappresenta i pirati Tirreni trasformati in delfini da Dioniso.

Fig. 449. — Ricostruzione del monumento coragico di Lisicrate.

Come assieme, il monumento di Lisicrate è interessante. Vi è la tripartizione come nel Mausoleo: la base o zoccolo, il colonnato, qui chiuso, il tetto rialzato. Ma, mentre nel Mausoleo sullo zoccolo rettangolare è posto il tempio perittero pure rettangolare, qui è un contrasto assai fine tra la forma a cilindro e la forma a dado; per la prima volta si ha nel monumento di Lisicrate un tipo di costruzione a cui è riserbato un grande avvenire. Forse per la parte rotonda ha servito di modello qualche edifizio rotondo in Atene e probabilmente l'*Odeion* pericleo, che qui ci si paleserebbe come ringiovanito da novelle forme. In tal caso e pareti tra mezza-colonna e mezza-colonna

saranno arrivate sino alla linea del capitello, e così sulla cornice delle pareti saranno stati in piena luce quei tripodi, che nel monumento di Lisicrate, appaiati, sono espressi da leggero rilievo.

Il santuario di Delo: la « stoà » dall'altare delle corna. — Accanto ai recinti sacri di Olimpia e di Delfi, rigurgitanti di edifizi e di statue, deve essere menzionato il santuario di Delo in cui, attorno al tempio di Apollo, la cui ultima ricostruzione fu compiuta nel 397 a. C. e che era un edifizio dorico perittero un po' minore del cosiddetto Theseion ateniese, si raggruppavano diversi edifizi di varia età, in maggioranza tuttavia del periodo ellenistico: templi (di Leto, di Afrodite), tesori, dimore pei sacerdoti, porticati, dei quali uno conteneva il vecchio tempio d'Artemide.

Fig. 450. — Portico dei tori a Delo (ric. Nénot).

Qui deve essere menzionato uno di codesti porticati, costruito a quel che pare verso la fine del secolo IV, cioè di una *stoà* contenente un altare e destinata perciò a cerimonie del culto e, forse, alle famose danze che si eseguivano in onore del dio Apollo nelle feste solenni (fig. 450). L'edifizio è lungo circa m. 125, preceduto da un portico tetrastilo di ordine dorico; è diviso in due ambienti; il primo, assai più lungo, prendeva luce da dodici finestre ripartite nelle due pareti laterali; il secondo ambiente conteneva l'ara, nella quale è forse da riconoscere il celebre *keràtinos bomòs* o altare dalle corna, che ricevette tale denominazione dalle corna di ariete attaccate all'intorno. I due ambienti erano tra di loro divisi da quattro mezze-colonne doriche e, appoggiato a ciascuna delle due colonne centrali, era un pilastro, il cui capitello aveva la forma di protome taurina. Chiarissima è la origine esotica di questa forma irregolare di capitello, che preannunzia quanto di vario e di nuovo saprà poi esprimere l'architettura ellenistica. E parimenti chiara è la derivazione di questo strano capitello dall'oriente e precisamente dalla Persia: l'esempio tipico è ivi offerto dal fitto colonnato del palazzo di Susa. La frequenza dei contatti tra Grecia e Persia durante il secolo IV, contatti che diventano continui in seguito alla conquista del grande Macedone,

rende spiegabile questa introduzione della protome taurina nella architettura che, del resto, verso la fine del secolo v vediamo applicata in Licia nell'architrave esteriore dello *heroon* di Gjölbaschi-Trysa.

Il gruppo di Irene e Pluto di Cefisodoto. — È nello inizio del secondo venticinquennio del secolo iv che Atene, mediante alcuni successi navali, ricupera in parte l'antica potenza, abbattuta alla fine del precedente secolo dall'infausto esito della guerra del Peloponneso. A tale rinvigorimento della città si accompagna una rifioritura di arte, che si innova con nomi insigni, mentre in precedenza, nel primo venticinquennio del secolo, avevano continuato ad avere vigore, con espressioni artistiche relativamente scarse, le tradizioni fidiache. Ed ora, negli albori di questa fase, incontriamo un'opera plastica, in cui dall'involucro di forme, che mantengono la durevole impronta della scuola fidiaca, si sprigiona un sentimento, che è foriero di quanto l'arte saprà poi esprimere nelle sue creazioni migliori. Le vittorie di Cabria a Nasso e di Timoteo a Leucade (375) conducono alla desiderata pace del 371. Gli Ateniesi, in onore della dea della Pace o Irene istituirono solenni sacrifizi annuali; nell'*agorà* venne innalzato alla dea un altare e, secondo ogni probabilità, come simulacro di questo culto servì il gruppo bronzeo di Irene col bimbo Pluto o la Ricchezza in braccio, gruppo simbolico, opera di Cefisodoto il vecchio, eseguito, come vi è ragione di credere, proprio in questa memoranda occasione. Del gruppo cefisodoteo la migliore idea ci è offerta da una copia marmorea di provenienza romana (1) (fig. 451).

La dea Irene è una matronale figura, dalle forme assai ampie, largamente ricoperta dal peplo; poggiata con la destra allo scettro, col braccio sinistro abbassato sostiene il bimbo Pluto, mentre la mano sinistra, che nella copia marmorea è di restauro insieme col vasetto, doveva sostenere il corno di abbondanza. È la ponderazione, è l'ampiezza delle forme, è l'abbigliamento dei grandi simulacri fidiaci improntati a tanta olimpica serenità. Chiara è invero tale derivazione dalla scuola di Fidia per il drappeggio, per le linee delle pieghe sulla gamba di appoggio, scendenti verticali a terra, per l'adattamento della stoffa sulle parti sporgenti del corpo, le mammelle e la gamba di scarico, talchè, a primo aspetto, può sorprendere in pieno, avanzato secolo iv, l'apparizione di forme di arte già lontana. Ma, trattandosi di un simulacro del culto, è spiegabile codesto carattere conservatore, che ci si manifesta quando nella stessa Atene il trattamento del panneggio in precedenza aveva raggiunto tanta virtuosità, come nelle Nikai della balaustrata. E poi questo carattere è più apparente che sostanziale poichè, assai più che nei simulacri fidiaci, il drappo è in vivace rapporto con le membra, adattandosi molle e pieghevole a tutte le parti del corpo.

---

(1) Monaco, Glittoteca; già a Roma, Villa Albani.

In tutto questo si osserva un evidente progresso formale, che annunzia già un diverso orizzonte artistico. Si aggiunga il sentimento: la testa della Irene si piega, piena di dolcezza materna, verso Pluto ed il bimbo allunga la manina per accarezzare il mento della dea. Gli sguardi s'incontrano pieni di mite affettuosità, accentuando ciò che è proprio della frale natura umana e che è alieno dalle figure dei simulacri fidiaci, anche quando il motivo loro è di volgersi benigni verso il mortale. In tal modo, pel sentimento famigliare, immune da ogni volgarità e di così intensa delicatezza, la Irene ed il Pluto si avvicinano a quanto contemporaneamente veniva esprimendo l'arte attica nei rilievi funebri, e però, per questa dolcezza, tale gruppo simbolico cefisodoteo prepara la fioritura dell'arte prassitelica. Nè è superfluo osservare che è ora la prima, e sarà anzi l'unica volta, che ci imbattiamo in un simulacro del culto ellenico, in cui si abbia una identità di espressione analoga a quella che un sentimento religioso ben superiore, il cristiano, seppe offrire nell'arte del rinascimento al tema così innumerevoli volte trattato con infinite varietà e novità, della Madonna col suo Celeste Bambino.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 451. — Gruppo di Irene e Pluto (m. 1,99).

Timoteo: Le sculture di Epidauro e la Leda col cigno. — All'inizio di questa fase di arte troviamo due noti scultori intenti alla decorazione plastica di due templi: Timoteo di Atene per lo Asclepieion di Epidauro, Scopa di Paro pel tempio di Athena Alea a Tegea. Quest'ultimo tempio fu innalzato in luogo di un altro, che era stato distrutto dalle fiamme nel 395; ma si ha ragione di credere che la ricostruzione non avvenisse subito dopo il disastro; anzi è presumibile che essa coincidesse presso

a poco col secondo venticinquennio del secolo IV. Scarsi sono i residui plastici e dell'uno e dell'altro edifizio, ma queste tenui reliquie sono per noi preziosissimi punti di appoggio per gli aggruppamenti di sculture a noi pervenute o in originali o in copie, e per l'assegnazione loro e a Timoteo e a Scopa, le cui individualità artistiche vengono in tal modo ad essere ben delimitate e ben costituite.

(Alinari)

Fig. 452. — Amazzone del tempio di Asclepio ad Epidauro (m. 0,72).

Nello Asclepieion era rappresentata nel frontone occidentale una Amazzonomachia, nell' orientale una Centauromachia; di tutto ciò ben poco è rimasto (1). L'unico pezzo di scultura abbastanza ben conservato è un'Amazzone a cavallo (fig. 452), che alza il braccio destro per colpire, o con la lancia o con la scure, l'avversario. Lo schema ci è già noto dalla figura di Dessileo nella stele del Ceramico; qui dobbiamo ammirare il pieghevole trattamento del panno della tunica, la modellatura del cavallo, dal robusto petto, dal ventre increspato da vene, lo slancio ben raggiunto della figura amazzonia. Ma, oltre a questo relitto dei frontoni, sono da menzionare gli acroteri (2): quelli centrali sono figure di Nikai, quelli laterali figure simboleggianti Nereidi o Ninfe dell'aria su cavalli. Si osservi una di quest'ultime figure (fig. 453) con l'abito

(1-2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

aderente del tutto al corpo e raccolto dietro le spalle, sopra e dietro le gambe in pieghe ondulate, profonde, irregolarmente mosse come al soffio della brezza marina. Si riconoscono senza fatica le formule del drappeggio innaturali, convenzionali, piene tuttavia di effetto dei lavori plastici della seconda metà del secolo V, tra cui menzioniamo la Nike di Peonio prima, le Nikai della balaustrata di Atene poi. Ma vi è maggior passionalità nelle figure, purtroppo mozze, di Timoteo, una forza maggiore di sentimento, e non si deve negare che lo stile, tralignato in manierismo nel rilievo della balaustrata, è ricondotto ad eleganza più tranquilla e più semplice nelle agili figure di Epidauro.

(Alinari)

Fig. 453. — Ninfa su cavallo del tempio di Asclepio ad Epidauro (m. 0,68).

A Timoteo, come si è detto, si è potuto ascrivere una serie di opere plastiche; per alcune opere tale attribuzione è verosimile, per altre è ipotetica. Ma una di queste sculture può indubbiamente offrire una idea esatta dell'indole artistica di Timoteo, cioè la Leda col cigno, pervenutaci in varie copie, tra cui si può scegliere la più nota, di provenienza romana (1) (fig. 454). Vi è una espressione veramente nuova di squisita, raffinata sensualità in questo contatto tra il cigno, che distende pauroso il corpo dal morbido piumaggio, ed il tenero corpo della giovinetta, piegato un po' per accogliere nel grembo il grosso volatile e per proteggerlo; il volto di Leda si dirige in alto, verso l'aquila minacciante dal cielo, le gambe sono leggermente accostate nel ginocchio, le braccia sono intese

(1) Roma, Museo Capitolino.

a stringere a sè il volatile e a nasconderlo con l'ampio mantello. Ben appare che l'indole di Timoteo era quella di tendere essenzialmente allo svolgimento di uno stesso tema: la bellezza femminile nel primo fiore della giovinezza, con effetto di sensualità accentuato dal trattamento del vestito sottile, sotto il quale meglio risaltano le forme, dal ricoprimento intenzionale delle parti vergognose, dal contrasto tra le molli carni ignude e gli agitati e gonfi lembi dei drappi.

(Alinari)
Fig. 454. — Gruppo di Leda col cigno (m. 1,32).

Scopa: le sculture di Tegea. — Dei due frontoni del tempio di Athena Alea a Tegea, contenenti l'orientale la caccia al cignale di Calidone, l'occidentale il combattimento di Telefo contro Achille nel piano del Caico, ben poco è sino a noi pervenuto; ma, per fortuna, in queste mutile, minute reliquie di sì vasta distruzione annoveriamo tre teste guaste, corrose, ma che ci illuminano di splendente luce per la conoscenza dell'opera plastica di Scopa. Nelle teste invero assai più che nei corpi si palesano i caratteri peculiari di determinati indirizzi artistici, di scuole, di singoli maestri. Sono le teste di un giovane, di un guerriero (1), di un altro guerriero con pelle leonina sul capo (2) (fig. 455). In questi marmi, se non proprio l'opera diretta del grande scultore di Paro, dobbiamo riconoscere il fresco suggello della sua arte, la quale già dalle fonti letterarie sappiamo che era improntata di una grande passionalità. Ed invero se si prendono, per esempio, in esame le teste del giovane e del guerriero questo carattere patetico ci appare di un subito molto evidente: il contorno del capo è piuttosto angoloso, quadrangolare, diritta è la linea della guancia e del mento; piegata all'indietro è la testa col volto diretto verso l'alto e tale energica torsione, che infonde un sentimento di eccitazione alla figura, è comune alla terza testa. Il *pathos* emana dai singoli tratti del volto, dalla fronte che è

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.
(2) Piali (presso Tegea), Museo.

arcuata, fortemente risaltando sulla radice del naso, dalla bocca atteggiata ad un respiro pieno di affanno, ma dall'occhio soprattutto, approfondito nell'orbita, di forma globulare ed appesantito da un vero cuscinetto formato dal sopracciglio. Così lo sguardo è pieno di patetico fuoco risaltando nella buia profondità dell'orbita assai incavata.

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 455. — Due teste giovanili e testa di cignale del tempio di Athena a Tegea.

Scopa: la testa dell'acropoli ateniese e il Meleagro. — Il temperamento passionale di Scopa ci si rivela in pari modo in un'altra opera più insigne che è, per fortuna, un originale nel vero senso della parola: una testa femminile dal pendìo meridionale dell'acropoli di Atene (1) (fig. 456). Probabilmente rappresenta essa Arianna, a cui conviene la benda attorno al capo ed a cui pure convengono i caratteri di così forte agitazione, di così eccitata sensualità, quali irradiano dal volto magnifico, in cui le peculiarità stilistiche della testa di Tegea si sono affinate, perfezionate. Perciò

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

nella testa dell'acropoli dobbiamo riconoscere la impronta dell'arte scopadea nel suo pieno fulgore.

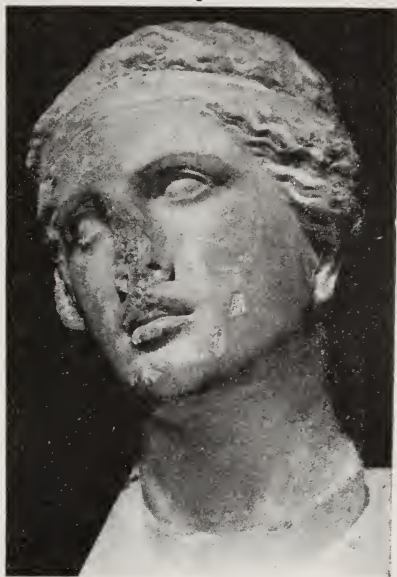
Il carattere dell'arte di Scopa è appariscente in un'altra creazione plastica a noi nota da alcune copie di marmo. Tra di esse è da menzionare quella proveniente forse dal Gianicolo (1) (fig. 457), che ci dà una idea dell'intiera figura, mentre la conoscenza dei tratti stilistici del volto deve essere basata su di un capo di provenienza romana (fig. 458), ora erroneamente posto al di sopra di una figura di Apollo (2). La statua rappresenta un cacciatore, forse Meleagro; appoggiato con la sinistra al giavellotto ha una ponderazione del corpo che è comune a statue atletiche del sec. V, ma con una leggera ondulazione e con un trattamento delle forme anatomiche un po' meno piatto, con passaggi già più delicati. Guarda l'eroe cacciatore verso sinistra col solito movimento di vivace passionalità, mentre i suoi tratti, in modo esimio espressi nella testa isolata, denotano i suddetti caratteri scopadei, con la bocca tuttavia un po' dischiusa all'affanno del respiro e con delicatezza maggiore nella espressione degli occhi. Nell'originale mancava di certo la clamide, e così la figura doveva assumere un aspetto di maggiore scioltezza e vivacità. Ma non si deve negare che la figura dell'eroe non sia del tutto esente da un po' di artificio e di posa.

(Alinari)

Fig. 456. — Testa muliebre scopadea dell'acropoli di Atene (cm. 41).

La Menade di Scopa. — Della celebre Menade di Scopa, esaltata in due epigrammi della *Antologia Greca* ed in un retorico passo di Callistrato (*Imm.*, 2) è probabile che si possegga una copia impiccolita in una mutila statuetta marmorea da Marino (3) (fig. 459); l'ipotesi che al proposito è stata emessa alcuni anni or sono, checchè ne sia stato detto

(1) Roma, Museo del Vaticano (Cortile del Belvedere).
(2) Roma, Villa Medici.
(3) Dresda, *Albertinum.*

in contrario, è degna di plauso. Nel marmo guasto si può restituire lo schema primitivo, che dà un'idea adeguata della irruenza dell'arte scopadea. La Menade *chimairophònos* doveva sostenere con la sinistra per le zampe posteriori il cerbiatto gettato sulla spalla, mentre nella destra abbassata doveva impugnare il coltello; nella furia dell'orgia si apre il chitone e rimane denudato il fianco sinistro della Menade ed i capelli disciolti e madidi nel tempo stesso di sudore cadono a masse agitate sul dorso. Magnificamente espresso è il delirio sacro, accentuato dalla forte piegatura del capo, ovvia nelle creazioni di Scopa, con lo sguardo natante nella ebbrezza e perdentesi nel vuoto. È un ritmo audace di linee in fortissima torsione, degno, per questa fase di arte, di un artista così innovatore come Scopa; da questo schema agitatissimo del corpo, in cui pare che la carne abbia fremiti, emana quel trasporto impetuoso, quella follia mistica che gli antichi esaltavano nella creazione scopadea.

(Anderson)

Fig. 457. — Meleagro del Belvedere (m. 2,10).

L'Afrodite di Capua. — Forse ad un originale dello scultore di Paro risale l'Afrodite di Capua (1) (fig. 460), e forse questo originale era venerato nel tempio sull'acropoli di Corinto. Il lavoro in questa copia dell'età adrianea è piuttosto freddo e tradisce secchezza ed imprecisione; specialmente nel volto i tratti scopadei sono impalliditi, ma ad ogni modo essa può offrirci una idea dell'originale, che doveva essere veramente degno d'incondizionata ammirazione. La dea è seminuda ed il bel corpo flessuoso e tenero esce nella parte superiore dall'involucro del chitone come

(1) Napoli, Museo Nazionale.

fiore gentile in mezzo alle foglie; un poco ricurva, Afrodite si contempla nello scudo di Ares, non più strumento bellico, ma usato come innocente specchio, sostenuto dalla dea con ambo le mani, mentre il piede sinistro è un po' rialzato e poggia sul casco del dio della guerra. Il motivo del piede sinistro un po' sollevato già fu da noi veduto nella figura forse rappresentante la Afrodite Urania di Fidia; ma qui detto motivo si accompagna a quello della curvatura del torso, per cui viene a costituirsi una magnifica linea nella schiena, convergendo tra di loro attorno ad un unico centro e il capo e la gamba sinistra e le due braccia.

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 458. — Testa del Meleagro di Villa Medici.

Fig. 459. — Menade di Dresda (alt. primitiva m. 0,60).

Scopa: l'Afrodite «pándemos». — Della Afrodite *pándemos*, opera di Scopa in bronzo ed esistente in Elide, noi possiamo farci una idea, non lontana dal vero, da un coperchio in bronzo da Palestrina (1) (fig. 461), il quale rientra in una serie di specchi a coperchio, peculiare di questo secolo IV e di cui più innanzi sarà cenno. La dea era rappresentata seduta su di un ariete galoppante. Per lo schema, per il mosso drappeggio richiama questa figura le Nereidi di Epidauro; e probabilmente l'Afrodite *pándemos* è da essere annoverata tra le opere giovanili dello scultore pario.

Così nella vita artistica di Scopa veniamo a distinguere varî stadî: il peloponnesiaco (Tegea ed Elide), l'attico, di cui si possiede un documento nella testa dell'acropoli di Atene e si avverte la eco, come vedremo, nella produzione funeraria di stele, ed infine il glorioso periodo asiatico. Verso la metà invero del secolo IV si constata un esodo di artisti verso le città ricche dell'Asia Minore e tale trasposizione di arte verso l'oriente non è che un pre-

(1) Parigi, Museo del Louvre.

annunzio di ciò che in sì vasta misura accade poi nel periodo ellenistico. All'ultima fase di arte scopadea appartiene la collaborazione dello scultore al Mausoleo di Alicarnasso, allo Smintheion di Chryse nella Troade, allo Artemision di Efeso. Ma del Mausoleo sarà parola più innanzi.

(Brogi)

Fig. 460. — Afrodite di Capua (m. 2,10).

Prassitele: le lastre di Mantinea. — La prima attività di Prassitele di Atene, forse figlio di Cefisodoto il vecchio, deve rimontare al decennio dal 370 al 360. All'indomani della battaglia di Leuttra (371) avviene la ricostruzione di Mantinea; ivi è innalzato il doppio tempio di Asclepio e delle divinità apollinee ed il gruppo di Leto, di Apollo, di Artemide è eseguito da Prassitele. Tre lastre figurate a rilievo della base di questo gruppo, con la gara di Apollo e di Marsia e con sei figure di Muse, ci sono pervenute (1) (fig. 462 *a-c*) ed esse lastre costituiscono per noi una preziosa documentazione del contenuto e dello spirito informatore dell'arte prassitelica fin dai suoi inizî. Nella figura di Apollo citaredo, tranquillamente seduto e conscio della vittoria che sta per arridergli, si avverte una grandiosità che richiama le creazioni dell'età di Fidia; in Marsia che si sforza di trar fuori i suoni acutissimi dalle tibie si riconosce il ricordo, per lo schema, del Marsia mironiano; lo Scita, col coltello pronto pel crudele supplizio riserbato al vinto Sileno, gli sta vicino, quasi lo tocca. Ma quel che più interessa in queste lastre sono le figure delle sei Muse variamente e vagamente atteggiate. È applicato a queste Muse il tipo di donna indossante il chitone fine, attorno al quale in modo elegante e leggiadro è disposto il mantello; è il tipo di donna ammantata quale ci è noto da varie creazioni e della grande scultura e della

---

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

coroplastica, tipo che nelle sue molteplici variazioni effonde un soave profumo di giovinezza e di eleganza raffinata.

E le Muse del rilievo di Mantinea hanno in realtà il vero aspetto di singole opere statuarie, l'una dall'altra indipendente. Ecco una Musa che tiene i flauti; lo *himation* passa sotto l'ascella destra e cade, ricoprendo il petto, in lembi simmetrici dal braccio sinistro. La Musa a lei vicina è tutta drappeggiata nel mantello, sotto cui risaltano e il braccio destro piegato sul petto ed il sinistro abbassato; una terza compagna seduta e col petto e col ventre liberi dallo *himation*, graziosamente ripiegando un po' il capo, suona uno strumento a forma di mandola. La quarta Musa è di profilo ed apre un rotolo; la quinta, ripiegando il braccio destro al fianco ed abbassando il sinistro sulla coscia, ha in modo assai vago disposto lo *himation* a cintura attorno al corpo; l'ultima Musa infine alza con la destra la cetra ed il mantello suo, avvoltolato attorno alla cintura, cade dall'avambraccio sinistro. Quale spontanea attrazione di grazia, di soavità, di gentilezza, posseggono le figure di Muse in questo rilievo, eseguito da mano non sempre sicura e facile, ma certamente sotto l'impulso, anzi secondo il modello del giovine Prassitele! E come già risalta in questo rilievo la personalità del grande scultore!

(da *Mon. et Mém. Piot.*)

Fig. 461. — Teca di specchio con la figura dell'Afrodite *pándemos* (mm. 144).

Caratteri dell'arte di Scopa e di Prassitele. — Non già il *pathos* di Scopa, la espressione cioè di un eccezionale turbamento dello spirito, che ha il suo vivo riflesso nell'aspetto fisico, la lotta, la passione dell'animo, ma qui par di raccogliere il senso di un placido e raffinato godimento della vita, pare che l'arte debba sciogliere un inno perenne alla Bellezza, quale può essere offerta da esseri femminili o da figure di adolescenti, oppure anche da forme già adulte o mature, illuminate dal sorriso di una lieta, facile esistenza. E tale grave diversità di indole tra i due grandi artefici di questo secolo IV è a noi appariscente anche

in quel che concerne i temi trattati e dall'uno e dall'altro. La mano di Scopa eseguiva opere come la caccia al cignale, la lotta sul Caico nel tempio di Athena a Tegea, come la commossa Afrodite, la dea di amori che suscitano battaglie nell'animo, con la personificazione di questi amori, Eros, Himeros, Pothos, come le Erinni implacabili, la Menade infuriata, il turbolento Ares, i torbidi dèi del mare, simboleggianti la mutevolezza, le burrasche dell'infido elemento. Ed anche quando Scopa rappresenta una figura in riposo, come l'eroe cacciatore, forse Meleagro, infonde in essa un'agitazione piena di affanno.

a

Dalla mano di Prassitele escono invece figure calme, graziose, sorridenti di divinità: Afrodite benigna e voluttuosa, Eros giovinetto, Apollo pure adolescente o efebico, le Muse, Dioniso barbuto, con Satiri ragazzi, Hermes intento alle cure del fratellino Dioniso ed altre ed altre soavi figure che sono come fiori dalle tinte delicate, dal grato profumo, i quali si uniscono e si fondono in un solo assieme di una sola intonazione di colori e di odori.

b (Alinari)

Fig. 462 *a*, *b*. — Lastre della base di Mantinea (lunghezza di ciascuna m. 1,36).

L'attività di Prassitele si esplica dapprima nel Peloponneso, ma poi specialmente in Atene, sulle coste dell'Asia Minore (Afrodite di Cnido,

di Coo, Eros di Parion), poi in Atene nuovamente ed in Olimpia (Hermes). È tra il 370 ed il 340 che dobbiamo collocare la vita artistica di così grande scultore, che sì profonda traccia ha lasciato di sè nello sviluppo dell'arte con influssi larghi e duraturi.

c (Alinari)

Fig. 462 *c*. — Lastra della base di Mantinea.

Prassitele: l' Eros Farnese, il Satiro a riposo, l'« Eubuleo ». — Ecco Eros giovinetto: è una concezione prassitelica conservataci da alcune copie marmoree, tra cui la più nota e completa di provenienza romana (1) è qui riprodotta (fig. 463). L'originale, per quanto ne sia stato detto in contrario, può essere identificato con un Eros celebre di Prassitele, con l'Eros di Tespi, il quale, come dice un epigramma dell'*Antologia Palatina* (I, 75, 84), esercitava le sue malie non già scagliando freccie, ma fissamente guardando. L'adolescente dio dalle forme ancora un po' gracili, rivolge al basso lo sguardo, su cui è diffusa una espressione di dolce, pacata melanconia e che erra distratto sul terreno; nelle mani doveva stringere l'arco ed una freccia. La ponderazione è come in figure plastiche del sec. v, ma il movimento del torso è flessuoso, molle è la modellatura e chiaramente appare il concetto animatore: Eros è capace di ferire non solo con l'arco, che ormai è inutile arma, ma con lo sguardo, con il sospiro; ma le indomabili passioni che egli suscita han vinto lui pure e pervadono intieramente il suo animo. Così viene a simboleggiare questa tenera figura il sentimento di amore con tutto il battito, dolce ed impetuoso, del cuore commosso.

Di un'altra concezione prassitelica si possiede un'ampia testimonianza in numerose copie, cioè del Satiro giovinetto a riposo. Di esso una settantina di copie marmoree è a noi pervenuta, tra cui emerge per eccellenza di lavoro un torso privo di testa dal Palatino (2); ma è più

(1) Napoli, Museo Nazionale; già a Roma, Coll. Farnese.

(2) Parigi, Museo del Louvre.

opportuno prendere in esame una copia più completa, quella da Villa Adriana presso Tivoli (1) (fig. 464). La frequenza di queste copie testifica la grande popolarità dell'originale, in cui tuttavia non è del tutto certo che si debba riconoscere il Satiro *peribòetos* (famoso) di Prassitele, e tale molteplicità di copie si spiega anche col fatto, che questo tipo di Satiro magnificamente si adattava ad adornare ville e giardini. Si ha lo schema prettamente prassitelico, per cui s'innalza la funzione statica dell'appoggio laterale della figura a funzione necessaria, e pel concetto e per la forma dell'opera creata; così viene a costituirsi quella linea flessuosa del corpo, quel molle abbandono che, unitamente alla dolce espressione del volto, tanto ci attrae nelle soavi creazioni prassiteliche. Nella selva il giovinetto Satiro si appoggia con indolenza ad un tronco di albero; il suo corpo nel dolce riposo si piega, si abbandona ed il saldo appoggio del braccio destro corrisponde alla ferma insistenza sulla gamba sinistra; ambedue gli arti sono avanzati, mentre, per compenso, gli altri due arti, la gamba destra ed il braccio sinistro, inoperosi sono retratti. Sul petto è a tracolla la pelle ferina leggermente scostata dalla mano, ed il volto circondato dalla folta chioma guarda dinnanzi a sè. Nel riposo il giovine dèmone dei boschi è in preda a pensieri, a sogni che lo assopiscono e nel tempo stesso lievemente lo inebbriano: un sorriso malizioso si avverte nella sua bocca; vi è in ciò una espressione birichina che rivela in questo satirello la natura primitiva, semi-bestiale, qui del resto molto affievolita, impallidita. Una minuscola coda e le orecchie a punta sono le qualità animalesche unicamente rimaste, ma la essenza vera del giovane seguace di Dioniso è palesata con discreta delicatezza, ma in modo tuttavia chiaro dalle forme piene, contadinesche del viso, dalla chioma folta di peli duri, ricciuti, capricciosamente intricati tra di loro, dal corpo gras-

(Brogi)
Fig. 463. — Eros Farnese (m. 1,64).

(1) Roma, Museo Capitolino.

soccio, su cui risalta la pelle di fiera, dal carattere infine di sensualità, che con tanta attrattiva emana da questa gentile creazione plastica.

Affinità con la testa del Satiro in riposo presenta un busto marmoreo di giovane trovato ad Eleusi (1) (fig. 465); vi è analogia per le forme larghe del viso, per la modellatura ed i passagg delle guancie e del mento e del naso, per la sensualità della bocca, per gli occhi allungati e non molto grandi sotto il sopracciglio carnoso e col ciglio inferiore delicatamente smorzato, per il contrasto tra la levigata superficie delle carni e la scabrosità pronunciata delle folte, arruffate chiome. Ma il busto di Eleusi ha i contrassegni di un'arte ancor più evoluta per la modellatura, per l'effetto pittoresco della chioma. Forse abbiamo nel busto di Eleusi il rifacimento di un'opera di Prassitele dovuto ad un suo scolaro, ma chiari con tutto ciò sono i caratteri del maestro e cioè la delicatezza, la grazia non esenti da sensualità e, in questo caso, da una certa espressione di melanconia che, senza dubbio, è una esigenza del soggetto rappresentato. Chi rappresenta invero il busto di Eleusi? Certamente un essere demonico del culto infernale ed agricolo del celebre santuario. È tuttavia poco probabile, come in maggioranza è stato creduto, che vi si debba riconoscere il porcaio Eubuleo; piuttosto, data la molteplicità delle copie, che risalgono al medesimo originale di cui è un'eco freschissima il busto di Eleusi, è più ovvio vedere in quest'ultimo raffigurato un personaggio assai più noto nel mondo eleusino. Trittolemo sarebbe il nome più adatto per il detto marmo ed invero nulla in esso disconviene al carattere del giovane di Eleusi prediletto da Demeter. Ed allora non si deve dimenticare che la tradizione letteraria menziona tra le opere di Prassitele un Trittolemo trasportato a Roma e collocato negli Orti Serviliani. Data adunque la filiazione prassitelica per il busto di Eleusi,

(Brogi)

Fig. 464. — Satiro in riposo del Capitolino (m. 1,705).

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

dobbiamo ascrivere la esecuzione del prototipo agli ultimi anni della carriera del maestro.

Prassitele: il Dioniso barbuto e l'Apollo Saurottono. — Da Monte Porzio proviene una statua marmorea (1) (fig. 466), copia di un originale verosimilmente prassitelico; essa ci mostra sotto un differente aspetto l'arte del grande scultore ateniese. È rappresentato Dioniso barbuto, maestosamente avvolto nel chitone *podères* e nello *himation* riccamente drappeggiato e non meno maestosamente raddrizzato nella persona appoggiata con la destra al tirso. Lunga e ricciuta e ben curata è la barba, morbido è il volto come nelle due opere precedenti, dall'ampia fronte triangolare circondata dagli ondulati capelli, con le forme larghe dei tratti suoi, con la espressione di dolcezza e di sensualità insieme commiste. Nell'ampio drappeggiare del vestito si osserva lo stesso tipo degli schemi di panneggiamento noti dalle Muse di Mantinea, ma qui elevati a maggior larghezza, a maggior pompa dignitosa e solenne. È proprio il molle Dioniso, dio possente e benigno, che infonde gioia ed ebbrezza, che doma il cuore e la mente dei mortali, liberandoli dalle cure affannose, dai dolori della vita. È una ammirevole creazione in cui è ripreso e ringiovanito il vecchio tema di Dioniso barbuto, e in questa creazione par quasi di vedere personificata la maestà dell'abitatore dell'Olimpo che, in possesso di una eterna beatitudine, che dai mortali può essere solo sognata, di essa non è geloso possessore, ma per mezzo del dono del vino permette che di essa i mortali possano avere un temporaneo godimento, dimenticando per un po' le mutevoli ed aspre vicende della vita terrena.

(Alinari)

Fig. 465.
Busto del cosiddetto Eubuleo.

Si può passare ora ad un'altra e ben originale concezione prassitelica. Nella figura testè esaminata Dioniso è espresso come un uomo nella pienezza della sua età, nell'Apollo Saurottono invece il dio atleta e

(1) Roma, Museo del Vaticano (Sala della biga).

citaredo, l'uccisore del terribile serpente Pitone, il dio dall'arco d'argento, che nelle vendette è inesorabile e che nella difesa esplica incrollabile ardire, è trasformato in un femmineo, delicato ragazzo quindicenne, che è intento all'uccisione di un innocuo animale, di una lucertola. Si può avere una idea dell'originale prassitelico, che era di bronzo, prendendo in esame la copia marmorea trovata sul Palatino (1) (fig. 467). L'Apollo Saurottono è un esempio assai eloquente di una grande novità nella concezione artistica delle figure divine; queste cioè scendono dal loro piedistallo di maestà solenne e dignitosa, ammantano la loro essenza soprannaturale e si avvicinano alla caduca mortalità, atteggiandosi in motivi veramente umani, esprimendo azioni che più nulla hanno di divino. Così, come nel caso dell'Apollo Saurottono, come nel caso analogo e contemporaneo dell'Apollo Sminteo di Scopa, in cui il dio ricurvo eccita con un ramoscello un topo, le divinità, pur conservando forme squisitamente ideali, sono rappresentate in azioni generiche. Arte è codesta della metà del secolo IV, ben differente da quella fiorita in Grecia un secolo prima: con Fidia la figura del mortale si innalza ad una serenità veramente olimpica, con Prassitele invece la figura del dio si approssima, per il concetto che esprime, all'ambiente umano; ma, sia nella tendenza fidiaca, sia in questa, sì contraria, prassitelica vi è sempre idealismo sommo di espressione delle forme, nobiltà perciò di aspetto, il quale tuttavia

(Alinari)

Fig. 466.
Bacco barbuto del Vaticano (m. 2).

(1) Roma, Museo del Vaticano (Galleria delle Statue).

si presenta in modo diverso nelle creazioni di questi due indirizzi di arte, il sublime nell'indirizzo fidiaco, il sentimentale in quello prassitelico.

Manifestamente in una statua vetusta del culto la lucertola era un attributo essenziale del dio; Prassitele, riprendendo il tema e ringiovanendolo, non poteva sopprimere questo attributo e così seppe creare un'opera, in cui il simbolismo primitivo era assai attenuato, con la trasformazione dello schema di statua del culto di etico contenuto in uno schema di statua in un'azione generica, da cui è assente quasi ogni carattere del dio. Anche nell'Apollo Saurottono, come nel Satiro in riposo l'appoggio è parte integrante del concetto espresso. Su questo appoggio, costituito da un tronco di albero, si arrampica la lucertola; su di essa tiene fisso lo sguardo il dio dal bel volto, circondato dagli intonsi capelli e simile nei tratti al volto di una fanciulla. Come nel Satiro in riposo, così nell'Apollo Saurottono vi è chiasmo nei quattro arti; la gamba destra di carico, il braccio sinistro che si appoggia sono avanzati e fermi, l'altra gamba e l'altro braccio sono in azione e retratti. Ma nell'Apollo Saurottono la flessuosità del corpo ripiegato lateralmente è ancor più forte e così essa accentua la mollezza, la grazia della figura dell'adolescente dio.

(Brogi)

Fig. 467.
Apollo Saurottono (m. 1,67).

Prassitele: l'Afrodite di Cnido e l'Artemide Brauronia. — Contenuto generico accompagnato da espressione di forme nobilissime era in un'altra celebre creazione di Prassitele, nella Afrodite di Cnido e, forse, in una seconda sua creazione, nella Artemide Brauronia.

La marmorea Afrodite di Cnido, collocata dentro una edicola e visibile da ogni parte, era celebre assai nell'antichità, come si può desumere da fonti letterarie e da epigrammi sino a noi pervenuti, che in maggioranza esaltano questa opera senza descriverla. Con la scorta di monete autonome imperiali di Cnido si è potuto riconoscere lo schema della figura ed identificarlo con quello di alcuni marmi esposti in varî musei, e si è potuto così constatare che in essi marmi è conservato il ricordo, più o meno vivo, del capolavoro scomparso. Ma tra questi marmi quello

che può dare la idea più esatta per lo schema complessivo è uno uscito dal suolo di Roma (1) (fig. 468), mentre la testa più vicina all'originale fu trovata a Tralle nell'Asia Minore (2). La dea è raffigurata in un fuggevole istante; pronta a scendere nel bagno, sta per deporre il vestito, che or ora si è tolto, sul vaso che le sta vicino; ma in questo istante un pensiero istintivo di pudore per la sua completa nudità le fa curvare un po' il corpo, stringere le ginocchia ed abbassare la mano destra. Ma neppure un'ombra d'inquietudine offusca il suo bel volto; la dea sa di non essere veduta da alcuno sguardo profano, e però il suo gesto, pieno di naturalezza e di castità, è esclusivamente dovuto ad un intimo senso di pudicizia. Non è qui lo schema a guisa di rilievo che si è visto nel Satiro in riposo e nell'Apollo Saurottono; la figura è espressa in modo da essere ammirata da ogni parte, sicchè da ogni punto di vista si possono scoprire ed ammirare in lei nuove e diverse bellezze. Il motivo del braccio destro serve a donare tale rotondità al corpo bellissimo, che è proprio quello di una donna completamente sviluppata, di finissima ossatura, ricoperta da una carne molle e delicata, su cui si stende una tenera, liscia epidermide, onde tutta la figura ci si rivela carnosa sì, ma priva del più leggero strato di adipe.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 468. — L'Afrodite Cnidia
copia del Vaticano (m. 2,05); da gesso.

La testa, che, per fortuna, possiamo ammirare nella copia di Tralle (fig. 469) prossima all'originale, ce ne fa gustare quasi tutta la dolce mollezza. Ed è specialmente lo sguardo, che dona al bellissimo volto

(1) Roma, Museo del Vaticano (Sala a croce greca); già nel Palazzo Colonna.
(2) Berlino, già Coll. Kaufmann; ora a?

della dea quella indicibile espressione di soave carezza, di languido sogno; e nello sguardo è insito quello che gli antichi specialmente ammiravano, quello umidore raggiunto con un trattamento speciale dell'occhio, approfondito nell'orbita, di forma allungata, con gli orli delle palpebre, specialmente della inferiore, che vanno attenuandosi agli angoli e sfumano confondendosi quasi col bulbo. Mollezza è pure nelle carnose labbra della piccola bocca, mentre delicati sono i passaggi dalle guancie al mento, alla fronte, la quale è alta, triangolare, delimitata dagli ondulati capelli, morbidi e fini, che coi contrasti di luci e di ombre, dànno opportuno risalto al levigato volto. Come l'ardimento di Prassitele si esplica nell'attribuire ad Apollo forme ed azione da ragazzo, così questo ardimento si manifesta nell'Afrodite Cnidia nel rappresentare la dea del tutto ignuda: l'esempio dell'insigne maestro, che nella pittura ha il riscontro nella Anadiomene di Apelle, non resterà isolato; chè d'allora in poi nell'arte ellenica ed ellenistica sarà un pullulare di tenere figure ignude della dea dell'Amore.

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 469. — Testa della Afrodite Cnidia da Tralle.

La esecuzione dell'Artemide Brauronia pel santuario della dea presso l'ala meridionale dei Propilei dell'acropoli ateniese, è da collocare verso il 346. Una statua marmorea da Gabi (1) (fig. 470) è, secondo probabilità, una copia dell'originale prassitelico. Una svelta fanciulla, indossante un chitone a larghe maniche, sollevato con profondo rigonfio con due cinture, sicchè giunge sino al ginocchio, sta per abbottonare sulla spalla destra un mantello *diploìdion*. Anche qui è un soggetto di genere;

(Alinari)

Fig. 470. — Artemide di Gabi (m. 1,70).

(1) Parigi, Museo del Louvre.

come il giovinetto Apollo è rappresentato in atto di uccidere una lucertola così la sorella Artemide è effigiata nel momento in cui sta per compiere l'abbigliamento per la caccia. Ma la scelta di questo momento rappresentato nella statua è una allusione al concetto inerente alla figura di Artemide Brauronia. Se si ricorda che negli inventari del santuario ateniese a noi pervenuti sono menzionati i chitonischi, i mantelli bianchi, i vestiti offerti alla dea dalle puerpere ateniesi, se si pone mente che appunto la offerta di vesti era speciale per la Brauronia, si trova con facilità la ragione del motivo scelto da Prassitele. Artemide si abbiglia di una di tali vesti a lei offerte ed in tal modo dà a vedere che essa accoglie, e di buon grado, i voti e le preci delle devote ateniesi. L'Artemide di Gabi rammenta le Amazzoni efesiache della seconda metà del secolo V, ma la fierezza composta, l'austerità dei tratti delle vergini guerriere sono scomparse; la gentile Artemide è spigliata, è delicata, è veramente fanciulla. È un mutamento di concetti e di forme analogo, sebbene meno profondo, a quello che osserviamo tra l'Apollo del Tevere e l'Apollo Saurottono; in questi e in simili cambiamenti di concetti si manifesta chiaramente la differenza tra i due orizzonti dell'arte greca nella seconda metà del secolo V e nella metà del successivo secolo.

(Alinari)

Fig. 471. — Hermes di Olimpia (m. 2,125).

Prassitele: lo Hermes di Olimpia. — Ma avviciniamoci ora all'originale miracolosamente a noi risparmiato nel crudele naufragio dell'arte greca, allo Hermes di Olimpia (1) (fig. 471). È un originale, ma non è uno dei più celebri di Prassitele; noi ne dobbiamo il ricordo solo a Pausania che, di passaggio, fa menzione, senza indugiarsi sopra, dello Hermes di marmo

(1) Olimpia, Museo.

che reca il bimbo Dioniso, statua esistente nello Heraion di Olimpia. Quale diversità dalle garrule lodi di voci diverse, che esaltano altri lavori di Prassitele, lo Eros di Tespi, la Frine di Delfi, l'Afrodite di Cnido! Eppure quale superiore attrattiva esercita questo marmo, direttamente lavorato dal grande scultore, rispetto alle irrigidite o sciatte copie romane! Come da esso riluce in tutta la sua chiarezza la potenza del genio artistico!

Nel marmo di Olimpia è ripreso un tema, che si è già visto trattato nello inizio di questa fase di arte: una figura di adulto che reca amorevolmente nel braccio sinistro una piccola creaturina. Ma nel gruppo di Irene e Pluto la unione delle due figure ha un carattere ben diverso che nello Hermes col Dioniso piccino. Colà è una unione data dai sentimenti di madre e di figlio, qui è una unione data da un motivo materiale; a la spiritualità del gruppo cefisodoteo subentra nel gruppo prassitelico un carattere piuttosto di genere, di idillio, quel carattere che già si è riscontrato in figure precedentemente esaminate di Prassitele, pur mantenendosi inalterata la divina purezza delle forme ideali. Il gruppo di Olimpia ci è pervenuto mancante nella figura di Hermes di parte del braccio destro, delle gambe dalle ginocchia in giù, all'infuori del piede destro, delle minuscole braccia di Dioniso; ma di fronte a questa mutilazione noi dobbiamo incondizionatamente rallegrarci della intatta freschezza nella superficie del marmo, specialmente nel volto, che per caso rarissimo non ha sofferto guasto alcuno nella protuberanza nasale.

Il dio Hermes arreca, per ordine di Zeus, il neonato fratellino alle ninfe di Nisa, ma lungo la strada egli si è fermato, ha deposto lo *himation* su di un tronco di albero, che serve di appoggio e che qui è in funzione analoga a quella che abbiamo visto nel Satiro e nell'Apollo, e s'indugia a scherzare col piccino, che tende le manuccie verso un oggetto che il fratello adulto doveva sollevare, forse un grappolo, forse un tirso, ad ogni modo un oggetto che ha uno stringente rapporto concettuale col neonato dio. È dunque un motivo generico, che serve ad animare di nuova vita il motivo originario jeratico di Dioniso infante, portato da una persona adulta. Non è più l'altero contegno di una divinità olimpica, ma lo scherzo idilliaco, fugace e pur sì dolce e grazioso, lo scherzo a cui si abbandona il forte ed agile dio della palestra. Così, anche in tal caso, il nume si umanizza nella posa e nell'azione, ma l'intima sua natura non per questo impallidisce e svanisce, poichè è veramente un nume di bellezza soprannaturale, di superiore forza intellettiva che noi ammiriamo nello Hermes di Olimpia. E l'ideale volto (fig. 472) contrastante per la liscia sua superficie coi corti e ricciuti capelli, ha il solito sguardo sognatore delle figure prassiteliche; scherza il dio col fratellino suo, ma il pensiero è quasi del tutto assente da questo infantile iguoco; una dolcezza di sentimento pervade i suoi occhi piuttosto inca-

vati e dalla allungata forma, con le ciglia che agli angoli si fondono col bulbo. E leggiadra è la posa col solito chiasmo già osservato nel Satiro e nell'Apollo, con la flessuosità del corpo curvo e diretto in senso opposto alla piegatura del torso. E nel corpo si osserva, non più una espressione pianeggiante, quasi a rilievo con recisi distacchi delle parti, come nel doriforo policleteo, sibbene una tendenza a forme tondeggianti e con delicati passaggi, con tenui sfumature. Nè minore ammirazione suscita il modo del tutto naturalistico col quale è espressa la stoffa dello *himation* deposto; la policromia originaria doveva aiutare questo effetto portentoso, per cui ci sembra di avere dinnanzi agli occhi una vera stoffa negligentemente ripiegata.

(Alinari)

Fig. 472. — Testa dello Hermes di Olimpia.

Tale è l'opera di Prassitele a noi pervenuta nell'originale, che ci serve di comprova, nella attribuzione a questo grande scultore di opere a noi pervenute solo in copie della posteriore romanità e che costituisce in tal modo la base solida, incrollabile, come i miserandi marmi di Tegea per l'arte di Scopa, per la esatta conoscenza dell'arte prassitelica. Ed il gruppo di Olimpia appartiene al periodo ultimo, della maturità di tale arte: con tutta verosimiglianza esso gruppo fu eseguito nel 343 a. C.; sarebbe esso allusivo alla lega avvenuta in quell'anno tra il partito aristocratico prevalente in Elide e l'Arcadia, lega che portò alla alleanza con Filippo di Macedonia. Hermes, il dio dell'Arcadia, è rappresentato mentre scherza con amore fraterno con Dioniso, il dio di Elide, ed è probabile che nel gruppo olimpico sia da riconoscere una offerta di ringraziamento degli Elei agli Arcadi in causa del loro aiuto.

Le correnti artistiche scopadea e prassitelica. — Giganteggiano adunque sulla schiera minore degli altri scultori i nomi di Scopa e di Prassitele, e però, dato il possente influsso che questi due artisti esercitarono, si è indotti, nello studio del materiale plastico di questa fase di arte, a

rintracciare in ogni singola opera i caratteri dello stile scopadeo o dello stile prassitelico o anche la fusione delle due correnti stilistiche. Forse nella ricerca scientifica del passato, basata sui criteri stilistici, si è ampliata un po' troppo, mercè l'attribuzione delle sculture a noi pervenute, la produzione personale o di Scopa o di Prassitele e, talora, l'intiera opera o dell'uno o dell'altro, ricostruita con ingegnosità da uno studioso, non ha coinciso con le attribuzioni di un secondo o di un terzo indagatore. Attualmente invece, con maggior prudenza, prevale il concetto di lasciare anonima gran parte di questa produzione, accontentandosi di rilevare, di accentuare i caratteri stilistici dei due grandi maestri innovatori e della loro scuola, senza purtroppo giungere a fissare la personalità di minori artefici, la cui luce impallidisce e svanisce di fronte allo splendore dei due astri maggiori. Forse, brevemente parlando di Scopa e di Prassitele, si è fatto più sopra cenno di sculture la cui attribuzione ai due grandi non è scevra di dubbî, ma questo è giustificato dal desiderio di far meglio risaltare l'opera scopadea e prassitelica con l'esame di alcune sculture, che di questa opera non solo per lo stile, ma anche per lo spirito animatore, pei concetti informatori, possono dare una idea più adeguata e più chiara. Ma occorre anche far menzione di altre sculture da lasciare prive di paternità e che costituiscono da un lato una validissima documentazione della orma assai profonda, che Scopa e Prassitele lasciarono nella scultura contemporanea e posteriore, e che d'altro lato formano insieme ad altri lavori, che per ragione di brevità sono taciuti, un mirabile complesso attestante la floridezza dell'arte plastica, e specialmente ateniese, in questa fase di arte.

Fig. 473. — Demeter di Cnido (m. 1,47).

La Demeter di Cnido. — E cominciamo con un vero originale, un capolavoro, e cioè con la Demeter marmorea di Cnido (1) (fig. 473). Rap-

(1) Londra, Museo Britannico.

presenta esso la dea seduta, avvolta nello *himation*, che, come nel Dioniso barbuto prassitelico, è con rotte, movimentate pieghe disposto dalla ascella destra alla spalla sinistra. Anche qui, come nell'arte prassitelica, è il concetto umano che prevale sul divino, pur essendo esso manifestato con forme nobilmente ideali: qui è la madre dolorosa, in cui il pensiero della figlia rapita e tolta dalla superficie terrestre, ha lasciato una impronta indelebile di mestizia. Nei tratti del bel volto sono accennate con inarrivabile misura le affannose cure, che alla madre, privata della compagnia della figlia amatissima, hanno tolto il sonno che ristora, hanno dato il pianto che abbatte; leggera macilenza è nelle guancie, mestizia nell'occhio infossato dalle appesantite palpebre, con lo sguardo che sembra fisso nella cara immagine della figlia perduta, ma nel tempo stesso limpida è la fronte, tenera la bocca. È mestizia accorata, che non si espande, ma che nel silenzio consuma, e nel contempo vi è bontà rassegnata, vi è compatimento dei mali altrui.

(Alinari)

Fig. 474. — Gruppo di Niobe e della Niobide minore (m. 2,305).

Il gruppo di Niobe e dei Niobidi. — In modo ben diverso si esprime il dolore di madre in un'altra opera, in cui è veramente il *pathos* di Scopa, nella Niobe cioè del gruppo di statue composto dalla madre e dai suoi dodici o quattordici figli, colpiti dai dardi di Apollo e di Artemide, ed infine dal pedagogo. Nei tempi imperiali romani era nota una composizione statuaria di tal contenuto, esistente in Roma nel tempio di Apollo Sosiano, per cui vi era incertezza sul suo autore, che sarebbe stato o Scopa o Prassitele. Di statue singole di questa composizione sono a noi pervenute delle copie; ma l'assieme di maggior importanza,

e cioè il gruppo di Niobe con la figliuoletta minore (fig. 474), sei Niobidi maschi, due Niobidi femmine e il pedagogo, proviene da una vigna prossima alla basilica di S. Giovanni in Laterano a Roma (1). Se in questo assieme il gruppo di Niobe e della fanciullina ci dà una idea completa della composizione, pei tratti stilistici bisogna ricorrere ad una copia della testa della madre, di molto maggior pregio e pure di provenienza romana (2) (fig. 475).

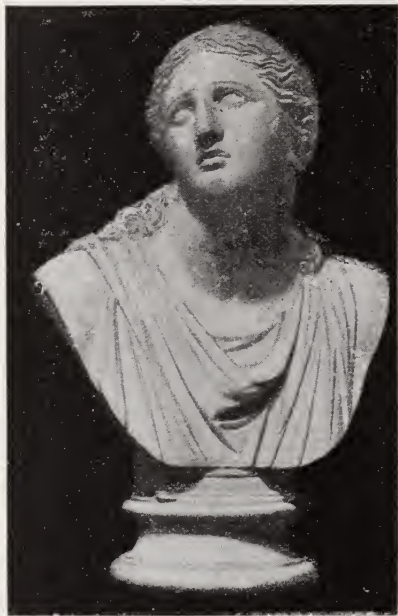



Fig. 475.
Busto della Niobe Yarborough.

In mezzo ai figli, o già stesi al suolo, o feriti e al suolo dolorosamente abbattuti, o fuggenti sotto la minaccia paurosa del colpo, che non può tardare, sta la madre che, con occhi dolorosi rivolti al cielo, verso le implacabili divinità, cerca di proteggere, con la segreta speranza di salvarla, una soave fanciulla, il più tenero rampollo, che nella madre cerca il rifugio con accelerato battito del suo cuoricino. E la madre fa scudo del suo corpo contro l'infallibile dardo e a sè stringe il delicato corpo della figliuoletta ed alza, per meglio ricoprirla col mantello, il braccio sinistro. Nel volto pieno di Niobe ben chiomata, come dice Omero, è dipinta l'angoscia, è espresso il dolore: ciglia corrugate, sguardo straziante e dolente negli occhi infossati, anelito affannoso nella bocca un po' aperta. Supplichevole è Niobe, ma non nasconde essa la ribelle maledizione intima contro gli dèi uccisori. Degno di Scopa è veramente il patetico che emana da questa figura di madre punita, come scopadea è proprio la forte torsione laterale del capo.

La statua dello Hypnos. — Una concezione di arte assai interessante per la sua novità è quella offertaci dal dio Hypnos, nota a noi in principal modo da una copia marmorea romana, derivata da un originale bronzeo (3) (fig. 476). Il dio del Sonno, sotto l'aspetto di ragazzo, si avanza

(1) Firenze, Galleria degli Uffizi.
(2) Brocklesbyhouse (Lincolnshire), propr. Lord Yarborough.
(3) Madrid, Museo del Prado.

lievemente sulla punta dei piedi; nell'originale era egli in atto di versare sugli occhi degli stanchi mortali una polvere soporifera; le lievi ali di uccello notturno alle tempie inducono pur esse alla quiete col loro lento battito. È una mirabile creazione piena di tutta quella leggiadra poesia, che anima le opere artistiche del secolo di Prassitele, e nel ringiovanimento assai accentuato del dio, non più adulto o barbuto come nelle *lekythoi* funerarie del secolo V, ma di forme quasi fanciullesche, si avverte quella medesima tendenza che abbiamo visto così chiaramente lumeggiata dall'Apollo Saurottono. A questa azione di movimento rapido e leggero, accompagnato dal battito delle ali, in questa figura di Hypnos serve assai bene lo schema di chiasmo degli arti, di cui due sono avanzati e gli altri due retratti, sicchè il corpo viene ad assumere una forte torsione, che ci fa rammentare, come vedremo, le creazioni di Lisippo.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 476.
Statua di Hypnos di Madrid
(m. 1,43).

La testa ostiense di Monaco e la grande Ercolanese. — Come esempi, e di soavità da un lato e d'eleganza femminile dall'altro, possono essere addotti due marmi insigni, un originale, una testa, da Ostia (1) e una copia, una figura intiera romana, anzi un ritratto ideale romano, derivato da un modello di questa fase di arte e proveniente da Ercolano (2).

Nella testa (fig. 477), secondo probabilità di una mortale, pel contorno suo, per la espressione della fronte a triangolo, per la semplicità dell'acconciatura dei capelli a spicchi con ondulazioni, si avverte un'aria, per così dire, di famiglia con la testa dell'Afrodite Cnidia. Ma qui è rappresentato, come pare, un essere non già superiore o divino, ma veramente mortale con tutta quella grazia ingenua e soave che tanto attrae in una giovinetta; poichè la franca, sincera amabilità si unisce ad un modesto, riserbato contegno nel bel volto di questa fanciulla.

La dama di Ercolano (fig. 478) o la cosiddetta Ercolanese ci riconduce alle eleganti figure di Muse signorilmente drappeggiate nel chitone

(1) Monaco, Glittoteca.
(2) Dresda, *Albertinum*.

e nello *himation* della base di Mantinea; ma qui è raffinatezza maggiore e, con processo contrario a quello che si avverte nelle figure di divinità di questa fase di arte, qui è la natura mortale che s'innalza, pur non elevandosi alla sfera degli esseri soprannaturali; onde la Ercolanese ci fa l'effetto di una dama di altissimo lignaggio, ma non quello di una dea. È una sottile, ma chiara distinzione che, anche in questo caso, ci rende persuasi della perfetta idoneità dell'arte del secolo IV nella acconcia espressione di concetti svariatissimi, tenuto esatto conto delle esigenze etiche diverse dei personaggi da rappresentare. E nell'effetto che produce la Ercolanese vi è ricchezza, congiunta ad eleganza, nell'ampio e minuto drappeggiamento. Si osservi a tal uopo in special modo il risvolto dello *himation* tra braccio e mano; vi sono pieghe e piegoline che hanno ragione di loro espressione non solo prese singolarmente, ma nei loro rapporti reciproci, nel loro assieme, il quale, se anche non è come la realtà vorrebbe, serve a dare quella idea di raffinata, sapiente armonia, di ricercata, ma disinvolta posa, che è il fine supremo di questa arte nella espressione del drappeggio.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 477. — Testa di fanciulla da Ostia (cm. 46).

Le terrecotte di Tanagra. — Ciò si avverte non solo nelle grandi opere plastiche, di cui la Ercolanese è una eco fedele, ma anche nei più modesti prodotti di arte inferiore, cioè nelle piccole terrecotte, ammirabili, specialmente in quelle a noi ridate dalle tombe di Tanagra nella Beozia. In queste tombe, tra la varia suppellettile funebre, risaltano le figurine di terracotta che, divenute celebri in tutto il mondo, hanno convenzionalmente dato il nome loro a tutta la numerosissima serie di terrecotte, che provengono anche da altri centri ellenici. Ma non tutte queste terrecotte appartengono a questa fase di arte, anzi nella produzione uscita alla luce dalle tombe di Tanagra, si può seguire lo sviluppo dalla metà del secolo IV sino all'ellenismo inoltrato, ricollegandosi essa con le fabbriche minori ellenistiche, note a noi in special modo dai molti esemplari di Mirina (Asia Minore), a cui si aggiungono quelli alessan-

drini, della Magna Grecia e sicelioti. Ma all'età di Prassitele appartengono indubbiamente alcune gentili figure femminili, che hanno gli identici caratteri delle Muse di Mantinea e della Ercolanese. Si osservi, per esempio, la figura di giovine signora (1) (fig. 479) in costume da passeggio col corpo avvolto, come al solito nelle opere plastiche, nel chitone e nello *himation*, che ricopre, a guisa di scialle, anche il capo; magnifico è l'effetto che scaturisce da questa leggiadra figura flessuosa, col braccio destro ripiegato sul petto, il sinistro poggiato all'anca, in atteggiamento non raro in consimili figure. E viene perciò alla mente l'elogio che Eraclide (*Fragmenta hist. graec.*, ed. Müller, II, pag. 257) fa della donna tebana della metà del secolo III, elogio che può essere in realtà esteso alle donne della Beozia intiera e per cui la Beozia, di cui era nativa la celeberrima Frine, avrebbe avuto in certo qual modo il primato per la bellezza e la grazia femminili in tutta la Grecia.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 478. — Figura femminile ammantata da Ercolano (m. 2,12).

Come la donna ateniese dell'età di Pisistrato e dei suoi figli ci è resa nota dalle figure di *korai* dell'acropoli, così dalle figurine di Tanagra, ed anche dalle figure espresse nei contemporanei vasi attici dipinti, possiamo trarre una idea esatta della eleganza e delle pose peculiari del mondo femminile ateniese della età di Prassitele e di Apelle. Diciamo ateniese, perchè senza dubbio queste terrecotte beotiche traggono origine da modelli dell'arte attica. Ed invero, anche nel periodo brevissimo di preminenza politica di Tebe, fu l'arte attica che signoreggiò nella Beozia non solo, ma in tutta la Grecia settentrionale e fu sotto la guida

(1) Parigi, Museo del Louvre.

e l'impulso di tale arte, che la coroplastica in Tanagra potè raggiungere sì splendida fioritura. La raffinata esecuzione delle statue maggiori marmoree e bronzee si trasforma in semplicità, in facilità esecutiva: mezzi sommari di esecuzione, rapidità di lavoro, sintesi espressiva, ma nel tempo stesso fervido sentimento artistico e sicurezza tecnica. Così le figurine di Tanagra hanno lo stesso profumo di squisita soavità, di signorile eleganza delle consorelle marmoree, molto maggiori, delle creazioni di Prassitele e di altri artisti a lui contemporanei.

(Alinari)
Fig. 479.
Una « Tanagra ».

Il Sofocle del Laterano. — Un riscontro di eloquente analogia alla Ercolanese ci offre la statua di Sofocle da Terracina (1) (fig. 480). Là è la donna elegantissima della metà del secolo IV, qui è, sotto aspetto di un illustre, defunto da più di un mezzo secolo, il signorile decoro di un nobile cittadino ateniese di questa medesima metà del secolo IV; in ambedue le figure è la espressione del desiderio di palesare nel maggior grado nobili sensi, la coscienza di superiorità sia nei sentimenti dell'animo che nei tratti fisici; vi è il drappeggio signorile della veste, che in modo mirabile contribuisce a raggiungere tali intenti artistici, vi è, in una parola, la posa. E le due figure si assomigliano per la ponderazione, per il motivo del braccio destro piegato ed avvolto nello *himation*, sicchè esse ci appaiono come le immagini di una signorile coppia di sposi dalle idealizzate forme, di nobilissima progenie.

(Brogi)
Fig. 480. — Il Sofocle del Laterano (m. 2,02).

(1) Roma, Museo del Laterano.

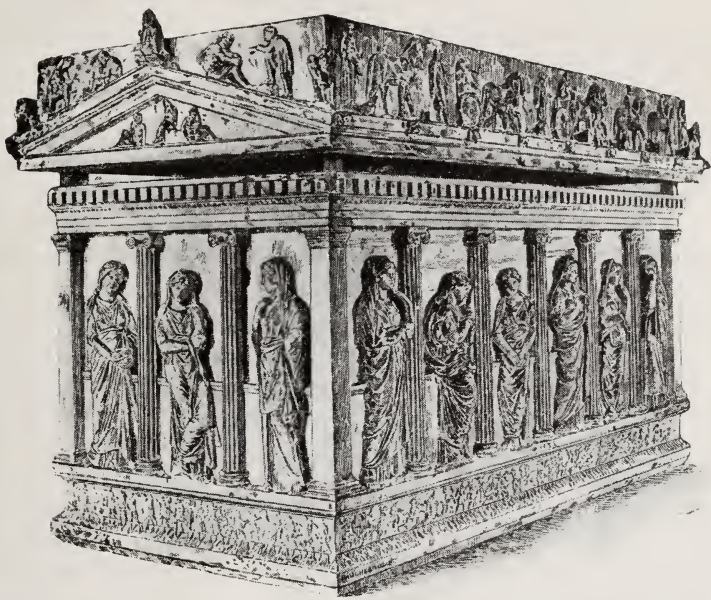
Nel Sofocle di Terracina si ha, secondo verosimiglianza, la copia marmorea dell'originale bronzeo che, per impulso di Licurgo, sorse tra il 350 ed il 330 a. C. nel teatro di Dioniso in Atene. Lo scultore, che ebbe

(da Collignon)

Fig. 481. — Sarcofago sidonio detto delle Afflitte (alt. m. 1,797: lungh. m. 2,653).

la commissione da Licurgo di esprimere in una statua le sembianze del grande tragico, dovette certamente consultare ritratti eseguiti in vita; Sofocle è qui effigiato nel fiore dell'età e, pur essendo mantenuti i caratteri del volto che, come si arguisce anche dall'opera sua tragica e dalle notizie della sua vita, dovette essere sereno, composto nei suoi tratti regolarissimi e vivido d'intelligenza poetica ed esprimente squisite doti morali, non è da negare che è appariscente nel marmo di Terracina un certo convenzionalismo ideale di riproduzione; questo si avverte in special modo nella barba e nei capelli, mentre assai più adatti all'indole del secolo IV che a quella del secolo precedente sono la posa e l'ampio drappeggiare nello *himation*. Il quale è raccolto intorno al ben conformato corpo in modo da far spiccare vieppiù le parti, che ignude escono da esso e da lasciar trasparire tutto ciò che esso ricopre. È con raffinata tecnica che il drappo serve alla espressione della figura, di ogni singola parte della figura stessa; nel trattamento della stoffa si esplica perciò un convenzionalismo di espressione, a scapito della naturalezza, a van-

taggio massimo dell'effetto di assieme. Si osservi, per esempio, il lembo cadente dal braccio sinistro, in cui è evitato quello che in realtà doveva venire espresso, cioè il convergere in una sola direzione delle varie piegoline.

Il sarcofago sidonio delle Afflitte. — Passiamo ora ad un altro genere di monumenti, cioè alle sculture funerarie. Tra i sarcofagi figurati della necropoli reale di Sidone deve qui essere menzionato quello detto delle Afflitte (1) fig. 481, appartenente al re Straton I (374-362) e perciò presso a poco contemporaneo alla base di Mantinea ed anch'esso senza dubbio dovuto all'arte attica. Negli intercolunni di un porticato di ordine jonico-asiatico, nei quattro lati del sarcofago sono diciotto figure di donne afflitte; sono esse, secondo la più plausibile ipotesi, le donne della corte del re, le compagne della sua vita che ora, con dignitosa compostezza, ma con profondo dolore piangono o rimpiangono il morto re. Da esse ben appare il pianto silenzioso, il tenue e mesto lamento, il muto dolore. E sono figure di donne di ideale bellezza, avvolte nel chitone e nello *himation*, variamente e vagamente disposto; sono vere sorelle delle Muse di Mantinea, ma rattristate. Si deve inoltre osservare che queste afflitte, lungi dal possedere le forme snelle, le proporzioni slanciate delle Muse, hanno una accentuata carnosità.

Le stele funerarie attiche. — È a questa fase che appartiene la parte migliore e più numerosa di sculture funerarie attiche: siano stele scolpite, siano lutrofori o vasi per bagno con rilievi, siano statue o di defunti o di defunte o di figure accessorie, schiave, afflitte, sfingi, sirene, belve, la produzione funeraria attica costituisce un complesso pregevolissimo di monumenti, in cui si avvertono le forti traccie lasciate dalle varie correnti artistiche e che in tal modo contribuiscono per non piccola parte allo studio della plastica greca durante il secolo IV. È una mirabile fioritura artistica che è a noi testificata dalla serie ampia assai di esemplari o tuttora *in situ* nella via delle tombe ad Atene o raccolti in alcune sale del Museo di Atene o sparsi in varie collezioni fuori di Grecia. In Atene il lusso delle tombe, pel quale già Platone aveva invocato un freno (*Le leggi*, XII, pag. 958), era pervenuto a tali proporzioni, come anche si arguisce da un passo di Cicerone (*De legibus*, II, 26, 64) che doveva imporsi un limite rigoroso. Un decreto di Demetrio Falereo sulle sepolture, decreto che rientra nella serie delle leggi sul lusso di questo personaggio (dal 317 al 307), pose fine a questo eccesso e segnò il fatale destino della produzione funeraria attica. E con la fine del secolo IV scompaiono le tombe insigni, nè più sono eseguite le opere plastiche funerarie, che durante lo stesso secolo avevano raggiunto mirabili accenti di dolorosa passione, di mestizia accorata.

---

(1) Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano.

Le stele funerarie attiche; le stele dell'Ilisso, di Ameinokleia, del Dipylon, di Demetria e Pamfile. — In una stele dall'Ilisso (1) (fig. 482) ad un pilastro è appoggiata la ignuda, atletica figura del defunto con le gambe incrociate e col volto pensieroso dai caratteri scopadei; egli, come cacciatore, aveva il bastone da caccia, il *lagòbolon* nella sinistra; in basso il fido cane, con atteggiamento di grande verismo, sta fiutando il terreno mentre un fanciullo schiavo è seduto immerso nel sonno; di fronte al giovane, che per struttura ricorda il Meleagro di Scopa, e che guarda in lontananza con espressione di sogno, sta il vecchio padre che, appoggiato al bastone, lo contempla con tristezza infinita. E la mente ricorda la figura di vecchio nel frontone orientale del tempio di Zeus in Olimpia (v. la figura 291); il confronto tra i due vecchi e della prima metà del secolo V e della metà del secolo IV può colpire, date anche le evidenti differenze di stile, ed in realtà un pensiero d'intensa, profonda tristezza è diffuso nei due volti, si esprime nell'analogo gesto. Ma la epica grandiosità del marmo di Olimpia si è trasformata nel marmo dell'Ilisso in un accento di elegia, meno alto, più famigliare.

(Alinari)

Fig. 482. — Stele funeraria dall' Ilisso (m. 1,68).

Ecco su di un altro rilievo dal Pireo (2) (fig. 483) la gentile Ameinokleia, figlia di Andromene, che è quasi pronta per uscire, forse per andare ad assistere ad una solenne pompa festiva; ha essa il chitone e lo *himation*

(1-2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

al di sopra del capo, come si vede nella Ercolanese e nella maggioranza delle Afflitte del sarcofago di Sidone. Una giovinetta schiava si indugia ancora ad accomodarle i sandali, e nella mossa graziosa Ameinokleia leggermente si appoggia con la destra sul suo capo; accanto una schiava maggiore dai capelli tagliati, tiene il cofano delle gioie. Non più vi è quella signorile compostezza, quella olimpica serenità della stele di Hegeso; qui siamo veramente nella sfera mortale in un ambiente famigliare, sebbene tutto spiri leggiadra, soave venustà. Ed encomiabile è la composizione, non più semplicemente paratattica come nei rilievi a tre persone del secolo V, ma complicata con la figura della giovine padrona da un lato, con la quale dall'altro contrastano le figure delle due schiave, l'una posta sull'altra, col capo curvo all'innanzi di quella e i capi pure ricurvi di queste.

(Alinari)

Fig. 483. — Stele funeraria di Ameinokleia (m. 1,35).

In una terza stele del Dipylon (1) (fig. 484) è un assieme famigliare: una coppia maritale e la loro figliuola defunta formano un gruppo tranquillo. Sguardo amorevolmente mesto della madre a cui corrisponde lo sguardo della figliuola, atteggiamento doloroso del

(1) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

padre che ricorda, in senso inverso, il padre della stele dell'Ilisso; vi è in queste figure una tenerezza che tocca il cuore. Ben riuscita è pure qui la composizione, sebbene sia monotona la ripetizione nei due genitori dell'atteggiamento delle braccia. E vi è dignità aristocratica e per tale rispetto le figure dei due genitori fanno ricordare quelle dell'Ercolanese e di Sofocle.

(Alinari)

Fig. 484. — Scena di addio su stele funeraria attica (m. 1,45).

Nella stele di Demetria e Pamfile del Dipylon (1) (fig. 485) sono le figure delle due defunte accostate in schemi diversi. Demetria è in piedi e, per il suo atteggiamento, pel vestito, per le sue forme un po' larghe rammenta assai il tipo delle figure delle Afflitte sul sarcofago sidonio in special modo ricorda essa la prima afflitta a sinistra del lato settentrionale. Seduta è invece Pamfile e si ripete in lei il gesto, in senso inverso, della sua compagna, di allontanare cioè un lembo dello *himation* dal capo. Qui, al contrario della stele di Hegeso, le due figure non sono collocate l'una di fronte all'altra, ma sono disposte l'una accanto all'altra e sembrano riguardare al di fuori, verso lo spettatore e producono veramente la impressione di posa voluta, carattere questo che è innegabile anche per alcune opere in plastica a tutto tondo di questa fase di arte.

(1) Atene, tuttora *in situ*.

La decorazione plastica del Mausoleo di Alicarnasso. — La rapida rassegna di questi monumenti funerari può essere chiusa con la menzione del monumento maggiore, il Mausoleo di Alicarnasso, di cui si è fatto cenno a proposito dell'architettura di questa fase di arte. Nel Mausoleo era stata profusa e in rilievi e in statue isolate la decorazione plastica e quattro insigni scultori si erano assunti il còmpito non lieve di tale decorazione. Due di questi scultori dovevano essere già al termine o al culmine della loro carriera, Timoteo cioè, che decorò il lato meridionale pieno di luce, e Scopa che eseguì la decorazione del lato orientale, forse il più importante, baciato dai primi raggi del sole. Gli altri due scultori, a cui toccarono i lati di minor conto, dovevano essere allora giovani assai e nella ascesa della loro carriera, Leocare col lato occidentale e Briasside col lato settentrionale, il più oscuro. Residui delle statue e dei rilievi sono a noi pervenuti (1), ma arduo quanto altri mai, malgrado recenti tentativi, è pur sempre il problema della attribuzione dei venerandi avanzi plastici del Mausoleo a ciascuno dei quattro artisti sopra citati. Pei rilievi sono pervenute a noi le parti di tre grandi composizioni, di una Amazzonomachia, di una Centauromachia e di una corsa di carri. Più frammentate sono le statue di varie proporzioni, che vanno dalla colossalità a riduzioni

(Alinari)

Fig. 485. — Stele funeraria di Demetria e Pamfile (2,15 × 1,45).

(1) Londra, Museo Britannico.

minori del naturale: statue-ritratti, cavalieri, leoni, Mausolo ed Artemisia che dovevano essere collocati nella cella dello *heroon*, la quadriga coronante l'edifizio.

Valga come esempio dei rilievi una lastra della Amazzonomachia (fig. 486), delle statue la figura di Mausolo. Nella lotta tra Greci ed

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 486. — Lastra del fregio della Amazzonomachia del Mausoleo (alt. m. 0,89).

Amazzoni vi è una irruenza estremamente focosa, data dagli schemi di movimento esagerato dei personaggi, che combattono con le gambe assai staccate, coi drappi svolazzanti; ma la composizione non ha quella freschezza e quella forza inventiva che ammiriamo nei rilievi del sec. v. Il largo distacco tra figura e figura è forse una esigenza dovuta al luogo in cui il rilievo doveva essere collocato, cioè a distanza. Le Amazzoni lottano e a cavallo e a piedi, ed invero nella lastra qui riprodotta osserviamo un'Amazzone seduta a ritroso sul cavallo in atto di scagliare, pure fuggendo, un dardo; al fianco si è aperto il corto chitone e già si accentua il contrasto con effetto sensuale tra la nudità del corpo femminile e l'agitata stoffa. Accanto vi è un Greco in lotta con una Amazzone; egli ha preso posizione con agilità e pieghevolezza; con brusca energia il torso è gettato all'indietro ripiegandosi, quasi in difesa istintiva, contro il furioso attacco dell'avversaria che gli è sopra minacciosa con una lunga bipenne.

Mausolo (fig. 487) è rappresentato vestito di chitone *podères* e di uno *himation;* la destra doveva poggiare su di uno scettro, la sinistra doveva invece sostenere il lembo ricadente dello *himation:* è una attitudine maestosa, solenne, degna del dinasta orientale e del suo carattere

di morto eroicizzato. Ma è in special modo interessante il viso che offre, sotto la lunga chioma, piuttosto liscia, tratti del tutto individuali con fisonomia, che non è già quella di un Greco, ma quella di un barbaro ellenizzato, e cioè il contorno pesante e massiccio, la fronte piuttosto bassa e un po' solcata da rughe, la bocca carnosa, sensuale tra i baffi e la corta barba. Quale differenza dall'idealizzato Sofocle pur contemporaneo! In Mausolo si ha uno dei primi esempi di rendere con verismo i caratteri prettamente non ellenici di razza; questa statua precorre in tal modo l'arte ellenistica, la quale si compiace della riproduzione di tipi esotici, in cui essa dimostra ammirabile eccellenza.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 487. — Statua di Mausolo (m. 2,75).

Leocare: il Ganimede rapito dall'aquila. — Della personalità artistica di Leocare e di Briasside, di questi due collaboratori nel Mausoleo, la cui attività maggiore e migliore dovette estendersi nella seconda metà del secolo IV, qualche cosa l'indagine archeologica ha potuto riconoscere. Leocare aveva composto un gruppo in bronzo rappresentante Ganimede rapito dall'aquila, gruppo di carattere essenzialmente pittorico e certo inspirato da pitture che trattavano il medesimo soggetto. Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 79), che ci dà notizia di quest'opera, osserva che l'aquila sembrava rendersi conto della speciale azione di rapimento che essa compiva, comandatale dal volere divino; si sforzava perciò di non intaccare coi suoi artigli il tenero corpo del giovinetto frigio, afferrandolo per mezzo del suo mantello. Tutto questo si osserva in un gruppo marmoreo romano (1) (fig. 488), che in tal modo deve essere riconosciuto come una copia, sebbene mediocre, dell'originale di Leocare.

La difficoltà, che consisteva nel rappresentare il volo dell'aquila, è assai abilmente superata con l'appoggio dell'aquila, che sostiene il fan-

(1) Roma, Museo del Vaticano (Galleria dei Candelabri).

ciullo, già staccato dal terreno, ad un tronco di albero. Così la espressione del volo è pienamente raggiunta come nella Nike di Peonio, ma, mentre nella Nike tutto tende al basso, verso terra, nel gruppo di Ganimede e dell'aquila è il veloce trasporto per mezzo delle possenti ali, pienamente spiegate verso il cielo, verso l'alto, ed in alto è diretto il rostro dell'aquila, quasi per ottenere l'approvazione di Zeus, ed in alto si dirige lo sguardo del fanciullo, che nell'originale doveva ripiegare la mano sinistra sulla fronte a proteggere gli occhi contro la vampa ardente del sole. Il gruppo deve essere riguardato di fronte ed in tal modo non appare l'attacco della parte inferiore dell'aquila al tronco di albero. Piena di slancio è la mossa di Ganimede, dal pieghevole corpo con fervida tensione di orgoglio e di gioia verso il cielo, e sovrana si estolle su questo corpo l'aquila con le sue ampie ali, tutte distese.

(Alinari)

Fig. 488. — Il Ganimede di Leocare.

L' Apollo del Belvedere. — A Leocare, pel confronto dello schema di Ganimede, pel rendimento del torso con la clamide annodata sulla spalla destra, è stato ascritto con fondamento l'originale, che doveva essere in bronzo, di un marmo celebre, dell'Apollo del Belvedere (fig. 489) proveniente, secondo verosimiglianza, da Grottaferrata (1). Dalla lirica lode ed esaltazione della critica e della estetica di Winckelmann e dei suoi seguaci, si è passato in tempi più recenti per questa statua ad un eccesso opposto, ad un esagerato deprezzamento. In realtà l'Apollo del Belvedere è una copia non molto lodevole di un originale magnifico, una copia in cui l'eleganza primitiva è vieppiù accentuata con voluta

(1) Roma, Museo del Vaticano (Cortile del Belvedere).

ricercatezza e freddezza. Ma, ripetiamo, l'originale doveva essere veramente magnifico e degno di Leocare.

Il dio, di giovanile, elegante bellezza, è rappresentato nell'istante posteriore al gettito di una delle sue infallibili freccie; la figura è nello schema successivo alla totale tensione del corpo e dello spirito nel colpire con l'arco. Trionfante è lo sguardo dalle ciglia un po' corrugate; leggermente gonfie di sdegno sono le narici; dalla bocca leggermente schiusa si avverte l'accelerato respiro; vi è un movimento un po' turbato dell'animo, raffrenato tuttavia dalla essenza soprannaturale del dio. Ed il braccio sinistro è ancora disteso, ma già si è leggermente ripiegato, ed Apollo, pur indirizzando lo sguardo sul nemico già raggiunto dalla freccia, si reca altrove verso altri avversari, implacabile nella sua ira, ammantata da calma apparente. E lieve e rapido è il passo del dio e dal suo passo appare in modo chiaro la natura sua immortale; la gamba destra è un po' ripiegata all'infuori e perciò il piede sinistro si solleva da terra, e la eleganza della mossa del corpo, bellissimo nella sua agilità nervosa, è accentuata dai ricchi calzari, dalla complicata acconciatura dei lunghi capelli raccolti a ciuffo sulla fronte, dalla clamide, che con effetto bellissimo pende dal braccio sinistro disteso, riempiendo con larga sua mossa, animata da numerose pieghe, l'angolo tra corpo e braccio. È innegabile che l'Apollo del Belvedere produca in noi una assai vivida impressione come di una teofania, cioè di una improvvisa apparizione di un dio tra i mortali; così, anche per tale rispetto, è nell'Apollo del Belvedere una concezione analoga a quella

(Brogi)

Fig. 489. — Apollo del Belvedere (m. 2,24).

insita nell'Apollo del frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia; ma il confronto tra queste due figure ci fa tuttavia scorgere quale differenza e di spiriti e di forme esistono tra l'arte del maturo arcaismo e l'arte già precorritrice dell'ellenismo.

Briasside: il dio Serapide. — A Briasside, l'ultimo dei collaboratori del Mausoleo e originario della Caria, risale la creazione di un tipo di divinità, dello Zeus Serapide, il cui culto fu introdotto in Egitto sotto Tolomeo I Soter. Secondo la tradizione ufficiale del culto, Tolomeo avrebbe trasportato da Sinope, sulle coste del mar Nero, ad Alessandria, nel Serapeo di Rhakotis, la immagine di questo dio, che è l'esempio più luminoso della fusione dell'arte e delle credenze elleniche con le credenze egizie, poichè in questa divinità infernale sono riuniti i caratteri del greco Hades e dell'egizio Osiride. Dell'opera di Briasside abbiamo notizia particolareggiata in un passo di Clemente alessandrino (*Discorso esortatorio ai Greci*, IV, 48), dal quale apprendiamo che la tecnica impiegata dallo scultore cario era assai singolare e complessa, ricollegandosi alla tecnica della scultura criso-elefantina, poichè vi si vedevano riuniti l'oro, l'argento, il bronzo, il ferro, il piombo, lo stagno, pietre preziose e pietre dure dell'Egitto. Ed alla opera di Briasside si ricollegano certamente alcuni busti del dio Serapide, nei quali per lo più è stato scelto lo scuro basalto per dare una idea più vicina all'originale, in cui prevaleva l'oscurità delle tinte. Una di queste copie, colossale e marmorea dalla Via Appia (1) (fig. 490) ci esibisce la testa del dio sormontata dal modio, dalla misura dei raccolti, il simbolo più acconcio della divinità infernale e, nel tempo stesso, terrestre. I tratti del volto, con la lunga chioma ondulata e con l'ampia barba ricciuta, richiamano assai il tipo di Zeus, ma vi è diffuso, specialmente negli occhi infossati sotto le ben arcuate soprac-

(Anderson)

Fig. 490.
Busto di Serapide del Vaticano.

(1) Roma, Museo del Vaticano (Rotonda).

ciglia, un carattere di mestizia, di tetraggine che non è del sommo reggitore degli dèi, ma che bene si addice al dio infernale.

Lo Zeus di Otricoli. — Le immagini di Serapide derivanti dall'originale di Briasside richiamano vivamente una celebre testa colossale marmorea di Zeus, che proviene da Otricoli (1) (fig. 491). È già lontano il tempo, in cui in questo marmo si riconosceva il ricordo dello Zeus olimpico di Fidia; attualmente è voce concorde degli studiosi di attribuire l'originale, da cui deriva questo marmo, all'arte della seconda metà del secolo IV e prevale la idea di riconnettere questa opera con Briasside. Ed invero non più dell'ideale di Fidia risuona la eco nella testa di Otricoli, ma vi è in essa il tipo di Zeus, quale poteva essere immaginato dai Greci nei tempi di cultura assai più raffinata, ma assai meno grandiosa nella minor semplicità, in mezzo agli agitatissimi avvenimenti del predominio macedone. È il dio in perfetto riposo, il dio dalla chioma leonina e dalla folta barba ricciuta; eppure l'orizzontale solco nella fronte, il rendimento delle sopracciglia, di cui la destra è ad arco, la sinistra è piuttosto rettilinea, le narici leggermente dilatate, la bocca un po' aperta, l'agitazione delle ciocche dei capelli, tutto ciò contribuisce a dare l'impressione di un graduale passaggio dalla quiete al movimento. Il volto del dio è maestoso, ma nella maestà prevale la bontà, e riflessione, volontà e intelligenza sono le doti che scaturiscono dai tratti del volto, specialmente dagli occhi e dalla fronte. La quale ultima è davvero imponente per la sua ampiezza, per la intensità, la possanza del pensiero immortale, creatore che la anima e che si esplica materialmente nella orizzontale piega al mezzo, nella accentuazione della muscolatura sopraccigliare, nel drizzarsi delle ciocche minori che fanno da cornice.

(Brogi)

Fig. 491. — Zeus di Otricoli.

Lisippo: la statua di Agìa e lo « apoxyòmenos ». — Ultimo per età, ma eminente tra gli scultori di questa fase di arte è Lisippo di Sicione, la cui

(1) Roma, Museo del Vaticano (Rotonda).

attività si estese per quasi tutto il secondo cinquantennio del secolo IV, ma culminò durante il regno di Alessandro Magno (336-323), del quale fu lo scultore di corte ed a cui sopravvisse. Prodigiosa fu la sua attività, poichè da un aneddoto narrato da Plinio (*Natur. Historia*, XXXIV, 37) risulta che il numero delle sue opere arrivò a 1500. Eppure con sì grande congerie di monumenti eseguit dall'artista sicionio non si è potuto fissare con quella incrollabile certezza, scevra di ogni dubbio, che si è vista per Scopa e per Prassitele, lo stile lisippeo, poichè alcune recenti ricerche di studiosi sono pervenute a raggruppare serie di opere, di carattere stilistico per maggior parte differente da quello che la maggioranza degli archeologi aveva in antecedenza riconosciuto in un gruppo di sculture, come peculiare dell'artista di Sicione. Certo è invero che su di alcuni archeologi ha influito di assai la scoperta avvenuta in Delfi di una statua marmorea dell'atleta Agìa (1) (fig. 492), la quale sarebbe una copia di una statua di bronzo, già esistente nella patria dell'atleta in Farsalo ed opera, come si desume da una iscrizione ora perduta, del grande Lisippo. Ora i caratteri stilistici della statua di Delfi sono ben diversi da quelli di una statua, che generalmente era stata posta come base per la ricostruzione dell'opera di Lisippo, dello *apoxyòmenos*, cioè, di marmo venuto alla luce dal Trastevere (2) (fig. 493). È sembrato che si dovesse imporre la conclusione che l'autore dell'Agìa non possa essere stato l'autore dell'*apoxyòmenos;* perciò, secondo alcuni dotti, se la prima statua è di Lisippo, di un altro scultore deve essere la seconda, insieme a quelle opere plastiche che presentano gli stessi caratteri stilistici dell'*apoxyòmenos.*

(Alinari)

Fig. 492. — Agìa di Delfi.

Prevale attualmente la idea che la statua delfica abbia fuorviato nella ricerca su Lisippo. Lo Agìa è copia di un originale di Lisippo, ma nulla ci può rassicurare sulla esattezza di questa copia; anzi, dato il

(1) Delfi, Museo.
(2) Roma, Museo del Vaticano (Braccio Nuovo).

fatto che lo Agìa e le altre statue, che formavano gruppo con esso a Delfi e che furono insieme ad esso recuperate, non appartengono alla serie di copie romane, in cui freddamente, ma nettamente sono riprodotti i tratti degli originali, ma, piuttosto che copie, sono imitazioni contemporanee agli originali stessi, si ha ragione di credere che la fedeltà di riproduzione sia difettosa nella statua di Delfi. La quale per di più apparterrebbe all'attività di Lisippo non ancora pienamente sviluppata; i caratteri scopadei e policletei che vi appaiono sarebbero perciò spiegabili, qualora si giudichi lo Agìa un'opera giovanile, di un tempo in cui non ancora si era manifestata quell'originalità dell'innovatore pieno di genio, che si manifesta nello *apoxyòmenos*.

(Alinari)

Fig. 493. — L'*apoxyòmenos* del Vaticano (m. 2,05).

È questo *apoxyòmenos*, secondo ogni probabilità, un'ottima copia di un originale bronzeo che, come risulta da un passo di Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 62), doveva essere molto popolare a Roma, ove adornava le Terme di Agrippa; fu trasportato invero da Tiberio nel suo palazzo, ma, di fronte alla collera del popolo, che nel teatro reclamò la statua a grandi grida, fu costretto l'imperatore a ricollocarla nel suo posto primitivo. Nella statua romana vi è l'aggiunta disturbante dell'appoggio e dei varî puntelli, necessari trattandosi di una scultura marmorea; per di più un infelice restauro ha collocato nella mano destra dell'atleta un dado da giuoco. È un giovane, ignudo atleta che, come dice il suo nome, sta levando dal braccio destro con lo strigile l'olio mescolato alla polvere ed al sudore dopo gli esercizi ginnastici in cui è riescito vittorioso. Dalla statua emergono caratteri speciali dovuti senza dubbio alla mano di un grande artista innovatore ed è perciò da ritenersi innegabile l'attribuzione dell'originale di questo *apoxyòmenos* a Lisippo, poichè tutto concorda con la idea che dobbiamo farci

di questo artista sulla base della tradizione letteraria e sul confronto con opere plastiche di età anteriore e di età posteriore. Impressione di sveltezza, di snellezza, di nervosità si prova dinnanzi alla statua; ricollegandosi all'antica scuola argiva della prima metà del secolo V, e si rammenti l'atleta di Stefano, Lisippo impicciolisce la testa, ma dona nel tempo stesso a tutta la figura proporzioni alte, slanciate. E la mossa è priva di ricercatezza, tutto è disinvolto e spigliato, e dall'assieme emana una signorile eleganza: è un atleta di nobile nascita, di raffinata educazione, di elevata coscienza, di pronta, lucida intellettualità. Posato è l'atteggiamento dell'*apoxyòmenos*, col corpo sostenuto dalla gamba sinistra e con la destra distesa leggermente all'indietro; eppure tutta la figura è percorsa da un palpito nervoso di movimento, poichè si prova la impressione vivissima che, pur nella semplice azione del tergersi con lo strigile, l'atleta cambi continuamente dall'appoggio della gamba destra a quello della sinistra e così via. E scaturisce anche la impressione di movimentata vivacità delle braccia. Tutto in questa elasticità nervosa è fluttuante, mosso, agitato; eppure la figura è in riposo!

La differenza dalle calme, apatiche figure di Policleto è grande, da queste figure in atteggiamento di posa, che gravemente sembrano far mostra delle loro forme ideali piuttosto larghe e pesanti, e, mentre presso Policleto si ha una rigorosa delimitazione di due piani paralleli, in cui è trattenuta la figura, l'*apoxyòmenos* si ripiega, si torce indipendentemente da questi piani, sicchè, invece della posizione di parata, di rilievo, per dir così, del doriforo e del diadumeno policletei, l'*apoxyòmenos* offre piena libertà di movimento, sia in avanti, sia ai lati; possiede egli infine la cosiddetta terza dimensione, quella della profondità. Si stacca perciò l'*apoxyòmenos* anche, e non poco, dalle patetiche figure di Scopa, in cui la vivacità è prodotta in essenziale modo dalla torsione laterale del capo; si stacca dalle figure di Prassitele, che col loro molle abbandono di fianco esprimono, anche quando si tratta di nature atletiche, bellezza leggiadra e gentile.

Infine il tipo della testa nello *apoxyòmenos* è una vera creazione (fig. 494); pare un riflesso fedele del novello spirito, che di sè impronta la vita ellenica nel periodo agitatissimo di Alessandro Magno. E nella fronte quella piega orizzontale, che si è vista nell'intellettuale Zeus di Otricoli, aggiunge nervosità al bel volto in cui è pure, come nello stesso Zeus, per dir così, un riposo saturo di movimento. Gli occhi non sono molto aperti, sono allungati con una sfumatura di leggera stanchezza; la bocca è un po' schiusa con gli angoli fortemente tesi, ed i corti ricci dei capelli rispecchiano nel loro intricato disordine la irrequietudine dello spirito.

L'Eros che infila la corda nell'arco. — Attorno allo *apoxyòmenos*, a questa vera creazione di arte che sta a suggello del passato e che

inaugura una età novella, l'età dell'ellenismo, si raggruppano altre sculture. Si deve menzionare come prima tra tutte lo Eros che infila la corda nell'arco, noto a noi da varie copie marmoree risalenti ad un originale bronzeo: è ipotesi attraente, ma non provata, che in esso si debba riconoscere lo Eros creato dal grande scultore pel santuario del dio a Tespi accanto allo Eros celebre di Prassitele. Si può prendere in considerazione la copia proveniente da Tivoli (1) (fig. 495). È un agile fanciullo, par quasi il fratello minore dello *apoxyòmenos;* poggiato solidamente sulla gamba sinistra egli stende l'altra gamba, ed in tal modo è evidente per la parte inferiore del corpo l'analogia con l'*apoxyòmenos*. Così la figura, pur essendo in una azione che non esige un grande movimento, dà quella stessa impressione di irrequietudine nervosa che sì vivida scaturisce dallo *apoxyòmenos*. È un atteggiamento fuggevole, momentaneo che accomuna lo Eros e lo *apoxyòmenos* e vi sono ulteriori analogie nel gesto delle due braccia, che viene a ricoprire alcune parti del petto e a comprimerle. Le teste delle due statue hanno una innegabile somiglianza come se si trattasse di due membri di una stessa famiglia. Se questo Eros deriva dall'opera esistente a Tespi e se dell'Eros di Prassitele pure a Tespi una idea ci è offerta dall'Eros Farnese, saremmo quasi indotti ad attribuire a Lisippo una intenzione di rivalità, un desiderio di opporre una sua creazione a quella del suo grande predecessore. Grazia morbida e delicato sentimento nello Eros prassitelico, marmoreo, in riposo ed immerso in pensieri; vigore ed agilità, attenzione e risolutezza nello Eros lisippeo, bronzeo, in movimento pieno di nervosità.

(Anderson)

Fig. 494. — Testa dell'*apoxyòmenos* del Vaticano.

Lo Hermes in riposo di Ercolano. — Lo stesso carattere di movimento nel riposo si avverte espresso in modo insuperabile in un bronzo di Ercolano (2) (fig. 496), derivato, senza dubbio alcuno, da un originale di

(1) Roma, Museo Capitolino.
(2) Napoli, Museo Nazionale.

Lisippo. È in questo bronzo la più eloquente immagine del dio Hermes, caratterizzato come nume messaggero, il cui ufficio è di essere in continuo moto. E il giovinetto Hermes qui riposa seduto su di un masso, ma, pur sedendo, palesa egli la sua natura irrequieta, che di consueto si esplica in prontezza ed in velocità nell'eseguire gli incarichi del padre Zeus. Siede il dio, ma la figura è tutta tesa per scattare immediatamente e per rizzarsi a volo; questo si avverte nella nervosità delle gambe, che toccano appena il terreno, nell'appoggio del braccio destro, che sembra che debba subito aiutare il balzo improvviso del dio, nella curvatura del torso, con la testa, con la piccola testa lisippea piena di vigilanza, in tensione di ascolto al menomo appello. Quali grandiosi progressi ha compiuto l'arte greca nella espressione di un corpo umano seduto, dai primi tentativi, che sembrano così lontani, dell'arte infantilmente arcaica!

(Alinari)

Fig. 495. — Eros che infila la corda nell'arco (m. 1,23).

Lo Hermes che si allaccia un sandalo. — La nervosa figura di Hermes doveva ottimamente adattarsi al temperamento artistico di Lisippo, come la figura di Athena per Fidia, quelle di atleti per Policleto, di Menadi per Scopa, di Afrodite e di Eros per Prassitele. Ed invero una creazione lisippea in bronzo sta a base di una serie di copie marmoree rappresentanti Hermes che, in atto di allacciarsi un sandalo, rivolge la testa ai comandi di Zeus, preparandosi ad eseguirli. Si può prendere in considerazione tra le varie copie quella proveniente da Villa Adriana (1) (fig. 497).

Il motivo di appoggiare un piede su di un'altura era stato già espresso nella statuaria a tutto tondo, secondo verosimiglianza, da Scopa nel suo Apollo Sminteo, come si arguisce da monete di Alessandria

(1) Londra, Coll. Lord Lansdowne.

della Troade; e già il motivo specifico di allacciarsi il sandalo è stato da noi incontrato presso una delle Nikai della balaustrata del tempietto di Athena Nike sull'acropoli di Atene. Anche in questa figura dalle solite proporzioni lisippee si ha un'azione semplice assai, ma espressa con grande complicazione di movimenti, sicchè la figura appare ripiegata nel torso, compressa nel petto con incrocio della gamba destra e delle braccia, con la testa lateralmente diretta, onde avviene un contrasto tra l'azione materiale, quasi meccanica, delle mani e l'attenzione spirituale che si esplica nel volto.

(Brogi)

Fig. 496.
Bronzo da Ercolano: Hermes in riposo (m. 1,05).

Il Poseidon del Laterano ed il Poseidon Chiaramonti. — Dello schema di un piede sollevato, che fa ripiegare in avanti il torso, incontriamo un'altra applicazione presso una statua, che è stata in prevalenza riconnessa con Lisippo e, pare, a torto, cioè presso il Poseidon di Porto (1) (fig. 498). Il dio del mare, poggiato col piede destro su di una nave, guarda col volto pensieroso ed un po' stanco sull'azzurra immensità del suo regno. L'originale di questa statua doveva essere celebre, come ci è provato dalla serie non piccola di riproduzioni specialmente nelle arti minori; ed è invero frequentissimo questo tipo, che doveva essere popolare e atto ad esprimere nel modo più perspicuo la essenza del dio dell'oceano. Ed è perciò che si è creduto che l'originale fosse il Poseidon istmio di Lisippo; ma i caratteri del grande scultore non sono appariscenti in questa statua, che ha proporzioni diverse dalle lisippee ed un trattamento piuttosto piatto del torso.

Pare invece che lo stile di Lisippo si debba riconoscere in una testa marmorea di Poseidon da Porcigliano (2) (fig. 499), date le fortissime analogie con la testa dell'*apoxyòmenos*, specialmente per gli occhi e per la barba trattata come i capelli dello *apoxyòmenos* medesimo. Questo marmo esprime una idea magnifica della essenza del dio del-

(1) Roma, Museo del Laterano.
(2) Roma, Museo del Vaticano (Museo Chiaramonti).

l'elemento instabile; solchi profondi sono attorno agli occhi e nelle guancie e madide di umidità e mosse nel tempo stesso dal vento appaiono le disordinate ciocche dei capelli e della barba, mentre nelle ciglia corrugate è la tensione dello sforzo visivo prodotto dalla navigazione sulle onde infide. Pare in una parola questa testa la immagine di un vecchio lupo di mare, provato dalle burrasche, ma in cui l'ardore del navigare è tutt'altro che spento, anzi è indomato ed indomabile.

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 497. — Hermes che si allaccia il sandalo (m. 1,70).

Il bronzetto di Eracle del Louvre. — Lisippo eseguì una statua di bronzo di Eracle per l'*agorà* della sua città nativa e forse ci è conservato il ricordo di essa in una serie di repliche in marmo, in piccoli bronzi, in riproduzioni su monete, che rappresentano l'eroe stante ed appoggiato su di un'ascella alla clava. L'esemplare più noto di questo tipo statuario ci è offerto da una statua colossale (alta m. 3,17) proveniente da Roma, dalle Terme di Caracalla (1), firmata dal copista Glicone ateniese, forse dell'età augustea; ma più che da questa copia, in cui le forme atletiche dell'eroe sono accentuate in modo esagerato con veri avvallamenti e montuosità muscolari, una idea più prossima all'originale potremo desumere da un bronzetto proveniente dall'Umbria, o da Perugia o da Foligno (2) (fig. 500). È un Eracle patetico; un pensiero di mestizia sembra diffuso nel suo volto che, insieme con l'atteggiamento del corpo, esprime stanchezza fisica e morale: forse travaglia l'eroe il rammarico della sua opera gloriosa compiuta a benefizio della umanità, senza tuttavia aver raggiunto quei magnifici risultati che l'animo suo generoso si riprometteva. Ed è in questa superba figura dell'atleta degli atleti in stanco riposo, che non esclude affatto la idea del movimento materiale e della vivacità del pensiero, il mirabile contrasto tra la forza invitta, dinnanzi alla quale tutti debbono soggiacere, e l'accorato senso

(1) Napoli, Museo Nazionale; già a Roma, Coll. Farnese.
(2) Parigi, Museo del Louvre; già Coll. Tyszkiewicz.

di dolore che a sua volta ha vinto l'insuperato eroe. Ben con ragione, per tale contrasto, la figura di questo Eracle ha fatto ricordare ad alcuno le figure superbe di prigionieri, che il terribile Michelangelo seppe sbozzare con fremito magnifico di vita nel freddo marmo.

(Brogi)

Fig. 498. — Poseidon del Laterano (m. 2,01).

Iconografia di Alessandro Magno: l'Alessandro Azara e l'Alessandro di Monaco. — Lisippo, come si è detto, fu lo scultore ufficiale di Alessandro Magno, il quale solo da lui si fece riprodurre nel bronzo, come dal solo Apelle si fece ritrarre in pittura e dal solo Pirgotele in incisioni su gemme. Ma dei quattro ritratti del grande Macedone, che la tradizione letteraria menziona come opere di Lisippo, niuno ha potuto, sinora, essere identificato con sicurezza nel patrimonio artistico a noi pervenuto dall'antichità. Tuttavia un ritratto di Alessandro Magno che si è riconnesso e, pare, non a torto con Lisippo, è la erma da Villa Adriana (1) (fig. 501); sebbene il lavoro sia mediocre e la epidermide sia corrosa, si riconoscono in questa erma i tratti essenziali della fisonomia di Alessandro, quali sono riferiti da Plutarco. Vi è sufficiente realismo accoppiato a semplicità di espressione; perciò è esclusa al proposito qualsiasi idea di convenzionalismo, e perciò si è indotti a riconoscere nel marmo la eco di una immagine del grande Alessandro, veramente ufficiale e però lisippea. Il collo è leggermente ripiegato, sicchè il volto è diretto un po' verso l'alto, e questo veramente si notava presso la figura

(1) Parigi, Museo del Louvre, già Coll. Azara.

di Alessandro Magno; la chioma lunga ed ondulata, drizzata sull'ampia fronte e ricadente ai lati, dà quel carattere leonino che Plutarco (*Della fortuna o del valore di Alessandro Magno*, II, 2) accentua e che dona vigore, energia al volto nobile ed altiero. Si aggiunga che vi è disimmetria nei tratti del viso e ciò persuade vieppiù a pensare che l'originale della erma dovette essere eseguito sul modello vivente.

(Anderson)

Fig. 499. — Testa del Poseidon Chiaramonti (m. 0,76).

Dunque un ritratto piuttosto realistico si possederebbe in questa erma, mentre un ritratto idealizzato ci sarebbe offerto dalla statua, già della famiglia Rondanini a Roma (1) (fig. 502). È qui il motivo dello Hermes che si allaccia il sandalo e del Poseidon di Porto, ma il torso è ancor più drizzato che nel Poseidon, perchè Alessandro guarda con balda sicurezza dinnanzi a sè in lontananza, verso il campo di battaglia. Il restauro delle braccia è errato, poichè le mani dovevano essere incrociate sul ginocchio tenendo una spada, in atto di vigile attesa, per passare dal motivo di semplice ispezione a quello dell'azione agitata. Il volto bellissimo e non già scarno come nella erma precedente, ma pieno, indica nei suoi tratti ideali una età giovanile assai, pure esprimendo focosa energia, fierezza apollinea. E la lunga chioma, qui più ricciuta, è agitata accentuando il carattere leonino del personaggio rappresentato.

(da Collignon)

Fig. 500. — Bronzetto rappresentante Eracle in riposo (cm. 42,5).

Il sarcofago sidonio di Alessandro Magno. — La figura infine di Alessandro Magno in movimento furioso è in un'opera insigne, che è nominata per ultima

(1) Monaco, Glittoteca.

in questa rassegna di arte plastica e che chiude gloriosamente la serie di tutti questi mirabili monumenti. È nel sarcofago più ricco e più bello del sepolcreto principesco di Sidone (1) (fig. 503) che appare la figura di Alessandro, tanto che esso sarcofago è stato convenzionalmente designato col nome del grande conquistatore. Questo sarcofago, che con la varia sua policromia ben conservata a sette colori, estesa agli abiti e alle teste, mentre i nudi hanno una tonalità giallastra, una patina, la cosiddetta *gànosis*, glorificando Alessandro Magno dovette racchiudere senza dubbio il cadavere di un principe beneficato e protetto dal grande Macedone. È perciò verosimile riconoscere tale principe in Abdalonimo, a cui Alessandro Magno, dopo la battaglia di Isso, assegnò il regno di Sidone. Il sarcofago ha la forma di un edifizio rettangolare in cui, in luogo del colonnato, sono quattro scene continue a rilievo. Ma si distingue la base con elaborate modanature, le quali ricordano per ricchezza le basi di colonne del Didimeo; vi è l'architrave pure riccamente adorno, mentre il coperchio è a foggia di tetto coi due frontoni figurati, con la grondaia, la rete di tegole, gli acroteri, le antefisse. Nei frontoni sono una scena di uccisione, forse la morte di Perdicca (a. 321), ed una scena di lotta tra Greci e Persiani. Nei quattro lati sono in realtà ripartiti due avvenimenti: una battaglia tra Greci e Persiani, forse la battaglia di Isso, ed una caccia regale a belve e ad animali selvaggi in un *paràdeisos*, caccia a cui partecipano e Greci e Orientali.

(Alinari)

Fig. 501.
Erma dell'Alessandro Azara.

E la figura di Alessandro signoreggia in questi due avvenimenti; nei lati lunghi è egli il cavaliere cacciante dopo l'Orientale a cavallo (forse Abdalonimo) ed è il cavaliere irrompente nella battaglia con spoglia leonina sul capo. La composizione delle scene dei due avvenimenti è un po' diversa; nella battaglia vi è più confusione per l'incrociare e l'accavallare di figure combattenti. Merita uno speciale sguardo la parte del rilievo comprendente Alessandro e l'Orientale, forse Abdalo-

(1) Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano.

nimo, contro il leone (fig. 504). La belva ha azzannato con terribile forza il petto del cavallo dell'Orientale, che scaglia su di lui il giavellotto; ma, incurante del pericolo, anzi trasportato dalla ebbrezza di questo pericolo, sopraggiunge Alessandro per trafiggere con la sua lancia la belva; magnifico è lo slancio del cavallo, magnifico è l'ardore del giovine ed eroico Macedone, che ha il capo ignudo ricinto della benda reale e che dimostra negli occhi una eccezionale intensità di irrompente energia, mentre la clamide al vento svolazza animata in lunghe pieghe. Vi è nella scena del sarcofago quella foga di movimento che già avvertimmo nei rilievi del Mausoleo di Alicarnasso; è lo stesso indirizzo di arte, ma nel sarcofago vi è minor convenzionalismo, maggiore ricerca di effetto, accentuazione più marcata di forti tinte espressive. E già si annunciano quei caratteri, che nella fase dell'ellenismo avvicineranno vieppiù il bassorilievo alla pittura pei violenti contrasti di luci e di ombre. Accanto alla nudità o alla seminudità eroica di alcuni Greci, come nel fregio del Mausoleo, risalta la esattezza nel rendimento del costume presso gli Orientali, sicchè in questo monumento vengono a riunirsi i ricordi dell'arte scopadea e contemporanea a Scopa con nuove tendenze di realismo storico ed etnico, mentre l'assieme è animato da una esecuzione vibrante di passionalità che supera la scopadea. Vi è già nel sarcofago sidonio il carattere dell'arte novella e costituisce esso sarcofago, dopo il rilievo del Mausoleo, per dir così, un secondo ponte di passaggio dalle scene di lotte, in cui risuona ancora la eco dell'arte fidiaca, alle scene di un'arte di effetto più violento: di tappa in tappa si perverrà alle espressioni teatrali delle opere di arte pergamena.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 502. — L'Alessandro Rondanini (m. 1,78).

Le oreficerie e le argenterie della Russia meridionale. — È opportuno soffermarsi un po' anche sulla congerie di oreficerie e di argenterie, che sono uscite dai tumuli della Russia meridionale, in principale misura da Kertsch, l'antica Panticapeo. Durante il lungo regno del principe

bosforano Leucone I (389-349) s'intensificano i rapporti tra la Grecia, tra Atene specialmente e le regioni del Bosforo Cimmerio; importazioni

(da Collignon)

Fig. 503. — Il sarcofago di Sidone detto di Alessandro Magno (alt. m. 2,06).

di oggetti artistici e di arte industriale ed anche immigrazioni di artefici in quelle lontane regioni valgono a produrre una floridezza di cultura, quale in seguito non vi fu più raggiunta. E prova di questa elevata cultura è anche la ricchezza dei corredi funebri, profusa nei grandi tumuli ed in cui pare rivivere, dopo tanti secoli, il ricordo delle lussureggianti tombe principesche pre-elleniche, ricolme di fulvo oro. È innegabile che alcuni di questi lavori di metallo prezioso si ricollegano, come i numerosi vasi dipinti che insieme vi si trovano, con l'ambiente artistico attico. Altri lavori invece pare che ci riconducano alla Jonia, e si è fatto anche il nome della città di Cizico, come centro di fabbrica-

zione, ma ciò è mera ipotesi, tutt'altro che probabile. Pare invece che molti di questi lavori siano stati eseguiti in luogo da artisti o attici o jonici. I tumuli di Koul-Oba (Panticapeo), dei Due Fratelli (Taman), di Tchertomlisk (Nicopol), di Solokha (sul Dnieper) hanno ridato alla luce singolare dovizia di oggetti di metallo prezioso (1). Di Koul-Oba si sono citati i pendenti con medaglioni, in cui è effigiata la testa della *parthènos* fidiaca (si v. la fig. 342); di Taman si può addurre un *kàlathos* di oro, di Nicopol un vaso di argento, di Solokha un pettine aureo. In questi tre ultimi monumenti l'arte è prettamente ellenica, ma barbarico è l'ambiente in cui avvengono le scene rappresentate.

Fig. 504. — Particolare della caccia al leone sul sarcofago sidonio di Alessandro Magno (alt. cm. 46). (da Winter)

Il *kàlathos* di Taman (fig. 505) ci offre sei gruppi di Arimaspi combattenti contro i grifoni. Grande popolarità godevano nelle regioni bosforane i racconti leggendari riferentisi alle remote popolazioni degli Arimaspi monocoli in lotta continua contro i grifoni, custodi di quell'oro, che in sì grande quantità giaceva nelle montagne del centro dell'Asia. E l'arte greca si adatta ad illustrare questi combattimenti favolosi, indulgendo alle esigenze paesane. È il solito schema di combattimento diviso a gruppi, di un Arimaspe e di un grifone ciascuno; solo

(1) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.

in un gruppo un Arimaspe ha da lottare contro due mostri. E vi è varietà nell'esito dei singoli combattimenti; ora la vittoria spetta allo Arimaspe, ora al grifone. Nè l'arte greca qui come anche altrove, ha voluto rappresentare gli Arimaspi in quell'aspetto difettoso, quale essi avevano, nella leggenda parlata; sono in realtà giovani barbari indos-

Fig. 505. — Diadema aureo da Taman (Crimea).

santi l'abito, che è comune sia agli Sciti del settentrione, sia ai Persiani dell'oriente; ma, dato il carattere favoloso di queste lotte, vi è nella espressione degli Arimaspi una tendenza a idealizzare, contrastante col realismo che si osserva in altre opere metalliche del Bosforo Cimmerio.

Tratti realistici si osservano invece nella grande anfora argentea, in parte dorata, di Nicopol (fig. 506). Sul collo del vaso sono due zone, mentre il suo ventre è ricoperto di elegantissimi tralci con varietà di forme vegetali, che ci fanno rammentare assai le complicate decorazioni vegetali dei vasi apuli e che, con la presenza di volatili, preannunziano quanto saprà poi esprimere l'arte ellenistica con le sue spiccate tendenze alla riproduzione della natura. Nelle due zone sul collo, oltre a gruppi di grifoni, dei mostri così favoriti in questi prodotti del Bosforo, vi è una scena di vigoroso realismo concernente la vita dei cavalieri Sciti nelle steppe accanto ai loro cavalli, i quali o sono oggetto di cura o sono lasciati in piena libertà nelle vaste praterie. Il realismo esotico di queste figure di bragati Sciti, comune a quello insito nella statua di Mausolo, precorre il possente svolgimento di una delle principali correnti dell'arte ellenistica, con opere che riproducono tipi e figure di razze, ben disformi dalla idealità della stirpe ellenica.

Nel pettine (fig. 507) di oro massiccio del peso di ben 290 grammi, si ha una scena di combattimento espressa con rara finezza di lavoro a tutto tondo: i guerrieri portano tutti le anassiridi o calzoni, ma nelle anassiridi non si deve vedere un carattere che dia la essenza di barbari alle figure rappresentate, sibbene servono esse di riparo contro il freddo intenso delle regioni scitiche. Questa scena di combattimento ci richiama a quanto è espresso nei due lati del sarcofago sidonio di Alessandro Magno, ma le somiglianze sono apparenti; il pettine è più antico del sarcofago, per la maggiore semplicità di composizione e per la minore violenza dei singoli motivi.

Fig. 506. — Vaso argenteo da Nicopol.

La ceramica attica nelle sue ultime fasi: il coperchio di tazza di Kertsch e la pelike di Camiro. — Dopo lo scadimento della ceramica attica, avvertibile nei primi decenni del secolo IV, si ha una rinascita, breve purtroppo, perchè è ormai impossibile infondere vigore nuovo in una industria artistica, che appartiene al passato. Rapido è l'intirizzimento delle forme in questo nuovo ed ultimo indirizzo di pittura ceramica, la stilizzazione è sempre più appariscente, e gli ultimi aneliti di vita dell'arte ceramica con scene figurate dipinte coincidono con gli ultimi decenni del secolo IV. I prodotti sono indirizzati in prevalenza alle città semi-elleniche del Chersoneso Taurico, cioè la odierna Crimea; Kertsch è la località che, più delle altre, ha fornito nei tumuli suoi, ricolmi di oreficerie, i prodotti più numerosi ed anche più belli. Dopo la Crimea è la Cirenaica, che ha dato parecchi di questi tardi prodotti ceramici, e poi si devono menzionare Rodi, l'Italia meridionale, l'Egitto. I primi esemplari di questa breve rinascita sono veramente insigni; i seguenti due vasi costituiscono una prova di tale maestria di arte.

Il coperchio di una tazza da Kertsch (1) (fig. 508), che misura ben 56 centimetri di diametro, ci offre una complessa scena allusiva a pre-

(1) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.

parativi per nozze. Lo sposo, l'unico maschio adulto qui rappresentato, si appoggia ad un bastone e si dimostra in animato colloquio con la suocera, dignitosa matrona seduta su seggio ben adorno e con sgabello. La sposa, pudica, in altra parte della scena si lascia dare l'ultimo ritocco all'acconciatura della fiorente chioma, mentre un piccolo Eros è affaccendato ai piedi suoi coi sandali; all'intorno sono eleganti figure di donne, tutte intente all'abbigliamento o ai preparativi per le nozze, nè mancano tra queste donne le schiave, di cui una, giovinetta, è occupata a lavare entro una vasca, e sono infine presenti, essi pure pieni di premura, sei piccoli Eroti, mentre varî oggetti ed animali (un cane, una anatra, un uccellino in gabbia) dànno un gustoso color locale all'ambiente, che è l'interno di una ricca casa ateniese della prima metà del secolo IV.

(da *Revue Arch.*)

Fig. 507. — Pettine aureo da Solokha.

Non più quella leggiadria ricercata, non più quel panneggiamento a pieghe minutissime e parallele delle figure della idria di Midia; qui le figure assumono un aspetto, per dir così, più plastico e, in maggioranza, con nuovi motivi; questo è dovuto al carattere novello di disegno con linee corte e spezzate, per cui negli abiti il panneggiamento non è più trattato nel metodo convenzionale di Midia: con effetto maggiore e con migliore naturalezza le pieghe sono espresse irregolarmente sì da modellare, ma non da scoprire le parti del corpo. Le graziose, ma non già leziose figure, chiaramente dicono a quale ambiente artistico sono esse dovute, alla Atene cioè della età di Prassitele e di Apelle.

Nella scena principale di una *pelike* di Camiro (1) (fig. 509) la vieta scena mitologica della lotta tra Peleo e Tetide viene trasformata in

(1) Londra, Museo Britannico.

una scena di bagno, in cui le giovani bagnanti sono sorprese dalla improvvisa irruzione di un efebo, Peleo, che ne afferra una, Tetide,

a

(da Furtwängler e Reichhold)

b

Fig. 508 *a* e *b*. — Coperchio di tazza da Kertsch con scena nuziale.

flessuosa e tenera figura ignuda, accosciata e repugnante alla stretta. Un accenno al mito è nel morso che un serpente marino dà alla gamba sinistra del giovane. La intonazione di realismo, sempre leggiadro, che emana da questa scena, ci richiama alla mente quella analoga

tendenza, che si riscontra nelle creazioni plastiche di divinità dell'arte prassitelica.

Le teche di specchio corinzie. — L'arte di questi migliori vasi attici del secolo IV offre un riscontro innegabile con l'arte dei rilievi e delle

(da Salzmann)

Fig. 509. — Pelike da Camiro con la lotta di Peleo e di Tetide.

incisioni, che adornano specchi greci; i rilievi nel lato anteriore del coperchio, le incisioni nel lato posteriore. Tale analogia è assai appariscente, sebbene questi specchi, secondo ogni probabilità, debbano essere ascritti alla città di Corinto, dove erano famosi, conforme la testimonianza di Eliano (*Varia historia*, 12, 58), gli specchi dorati. Ma e l'arte dei vasi attici e quella degli specchi corinzi sembra che debbano essere ricondotte alla medesima fonte, che è presumibile sia stata la grande arte pittorica della scuola sicionia, che, nella prima metà del secolo IV con Pamfilo di Amfipoli si affermava per rigida scienza del puro disegno.

Su di una teca di specchio proveniente da Corinto (1) (fig. 510) si osserva un bellissimo gruppo a rilievo: l'aquila di Zeus coi vanni non già superbamente spiegati, ma quasi racchiusi e raccolti per l'inso-

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

lito incarico che le è stato affidato, con delicato tocco dei suoi artigli, fasciati da drappo, solleva la tenera figura di Ganimede, che ci apparisce come un angelico adolescente in magnifica torsione di tutto il corpo.

In un secondo specchio, pure da Corinto (1) (fig. 511 , è l'eroe eponimo della città dell'Istmo, della stirpe di Helios: seduto su trono e simile nell'aspetto a Zeus, è incoronato dalla personificazione della colonia corinzia di Leucade, florida figura muliebre, atteggiata a signorile compostezza. Nel volto di Corinto è quella espressione patetica, che si riscontra nei volti di personaggi barbuti del gruppo di vasi attici di questo periodo e che è una apparizione parallela al *pathos* delle sculture scopadee.

(da *Gaz. Arch.*)

Fig. 510. — Teca di specchio col ratto di Ganimede.

Decadenza della ceramica attica: le idrie a rilievo di Kertsch e di Cuma, la idria di Alessandria. — L'accentuazione, di carattere puramente convenzionale, delle figure centrali nelle scene espresse sui vasi attici diviene ora regolarissima e ben presto si avverte un distacco tra le figure centrali policrome, veramente plastiche e massiccie, e quelle laterali, di puro disegno e quasi evanescenti. E, talora, alla policromia si sostituisce il rilievo, nè, apparentemente, vi è molta differenza tra l'una e l'altro. Una idria da Kertsch (2) (fig. 512) ci palesa questa doppia tecnica a rilievo e a disegno: nel mezzo le due figure di Athena e di Poseidon, gareggianti per il possesso dell'Attica e con evidentissima dipendenza dal frontone occidentale del Partenone, sono espresse a rilievo policromo e con doratura, come l'abero di ulivo, il serpente Erittonio, la piccola Nike volante. Le figure laterali accessorie, che non bene combinano con la composizione, in special modo il Dioniso irrom-

(1) Parigi, Museo del Louvre.

(2) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.

pente da sinistra, che qui è assolutamente fuori di posto, sono espresse col vieto metodo del semplice disegno.

Talora invece la sostituzione del rilievo alla pittura o al disegno è completa; valga come esempio la preziosissima idria di Cuma (1) (fig. 513), col corpo baccellato ricoperto di lucente vernice nera e con una stretta fascia zoomorfa attorno al ventre e con una larga fascia figurata; in questa fascia è la iniziazione di Eracle giovane ai misteri di Eleusi, tra i varî esseri divini e demon'ci di questo celebre santuario. Le figure sono tutte a rilievo policromo e risaltano per nobiltà, accuratezza di forme palesanti una diretta discendenza da noti modelli, specialmente plastici, della grande arte attica attorno alla metà del secolo IV.

Fig. 511. — Specchio con le figure incise di Corinto e di Leucade.

L'esaurimento dell'arte ceramica attica è in luminoso modo provato per gli ultimi decenni del sec. IV da una idria proveniente da Alessandria (2) (fig. 514) e di certo posteriore alla fondazione di questa città (332 a. C.): la scena rappresenta il giudizio di Paride; nel centro il frigio pastore è una poderosa figura carica di colori e di dorature; ai lati sono le policrome figure, col bianco colorito della pelle, di Afrodite e di Athena, e poi sono Hermes ed Hera e due ninfe montane, di cui una è avvolta nel mantello costituendo un motivo non raro nell'arte del secolo IV; infine un piccolo Egipane allude alla natura deserta del luogo in cui avviene il giudizio, cioè il monte Ida. Vi è intirizzimento nei motivi e

(1) Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio.
(2) Monaco, Collezione di vasi.

negli atteggiamenti delle figure, che sembrano intontite; vi è dissolvimento nella composizione, a cui manca del tutto la coordinazione dei varî personaggi rappresentati. Costituisce questa idria la testimonianza di un'arte industriale già al suo definitivo tramonto, pur in mezzo al fiorire nel mondo greco della scultura e della pittura e della loro inci-

Fig. 512. — La gara tra Athena e Poseidon su idria attica a rilievo e a pittura

piente trasformazione in quegli aspetti, che daranno una impronta peculiare alla fase ellenistica.

La ceramica italiota: Pitone, due anfore canosine, una « pelike » apula. — Durante questa brevissima rinascita col successivo lento esaurirsi della ceramica attica nel secolo IV, si svolge la pittura ceramica italiota, la quale assume tre diversi aspetti, secondo le regioni in cui essa è coltivata: la Campania, la Lucania, l'Apulia. Lo stile s'imbarbarisce specialmente nei prodotti campani e lucani ove, più che negli apuli, osserviamo nelle figure la intrusione di elementi indigeni, che ci appaiono chiari nel costume e nell'armatura. È un'arte provinciale, e però in certo qual modo dotata di originalità, dovuta ad artefici non puramente ellenici; è un'arte che, o tratta soggetti desunti dalle leggende greche spogliandoli di ogni loro carattere ideale, o esprime, con pari impronta realistica, episodi della vita privata, oppure, e ciò è molto frequente, rappresenta scene di funebre allusione, talora con evidente dipendenza dalle credenze orfico-dionisiache.

Ad Astea, ceramista pestano della fase precedente, si riannoda in stretto legame Pitone, la cui firma ci appare su di un solo cratere da Santa Agata dei Goti (1) (fig. 515), che è uno dei primi esempi di ceramica

(1) Londra, Museo Britannico.

puramente lucana. È in questo vaso una versione del mito di Alcmena, che forse risale all'omonima tragedia perduta di Euripide: Alcmena, resa madre di Eracle per parte di Zeus, sta per essere punita della sua infedeltà dal marito Amfitrione; essa con un sarcofago è collocata su di una pira, che il marito accende con faci; ma la protegge Zeus dal cielo, il quale appare per rassicurarla, mentre due Ninfe dall'alto, sopra un arcobaleno, spengono il fuoco della pira, versando torrenti di acqua. Forme grossolane e pesanti hanno i personaggi qui rappresentati, specialmente Amfitrione ed il giovane servo sembrano figure desunte dalla vita comune ed assomigliano, come è stato osservato, ad un padrone fornaio ed al suo garzone, che stiano tranquillamente per accendere il forno.

(da *Mon. Lincei*)

Fig. 513 *a*. — Idria a rilievo da Cuma (cm. 65).

Nella ceramica apula, che è la più importante ed è quella rappresentata da maggior numero di prodotti, predominano le scene funebri o i miti di funebre intonazione, spesso con evidente dipendenza dalla tragedia greca, specialmente euripidea. Sono talora vasi di grandi pro-

(da *Mon. Lincei*)

Fig. 513 *b*. — Parte del fregio della idria cumana: Persefone, Eracle, Athena, Eumolpo, Afrodite.

porzioni, per lo più anfore a mascheroni, ricoperte di ornati ricchissimi a fogliami, a viticci assai complicati, con scene di frequente espresse

senza accuratezza di forme, ma sempre con foga passionale, talora con irruenza piena di effetto.

Da Canosa proviene uno degli esemplari più preziosi di questa ceramica apula (1); è l'anfora a mascheroni detta dei Persiani, alta m. 1,30 e con

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 514. — Il giudizio di Paride su idria da Alessandria.

una circonferenza massima di ben m. 1,93 (fig. 516). Quattro diversi soggetti sono ripartiti sul collo e attorno al ventre: nella parte anteriore, la più interessante, si ha una Amazzonomachia nel collo e nel ventre è la rappresentazione di maggior momento e di carattere storico, allusiva alla lotta tra Greci e Persiani (fig. 517). Le figure sono qui distribuite a tre fascie regolarmente poste l'una sull'altra: è una degenerazione del metodo compositivo polignoteo delle figure disposte a linee ondulate intrecciantisi. In alto le personificazioni dell'Ellade e dell'Asia sono dinnanzi a Zeus, che giudica sul loro fiero dissenso; nel mezzo è la corte del re dei Persiani, di Dario, che ascolta la parola di un messaggero arrecante notizia del mondo ellenico in armi contro la prepotenza persiana; nel basso figure di giovani Persiani, rappresentanti le provincie del grande regno, desolatissime sono raccolte per arrecare il tributo all'inesorabile tesoriere del re.

(1) Napoli, Museo Nazionale.

Un'altra anfora di Canosa (1) (fig. 518) ci porge uno degli esempi migliori delle non rare rappresentazioni dell'Averno, rappresentazioni che ben convenivano a questi vasi di destinazione essenzialmente funeraria. Nel mezzo è un'edicola con Ades e Persefone ed attorno sono disposti i varî personaggi fissati nelle credenze ultramondane dei Greci come peculiari dell'Averno: ai lati dell'edicola a sinistra sono figure dell'Eliso, Megara cioè con gli Eraclidi uccisi dal padre infuriato, e dopo è una famiglia di beati; a destra sono Teseo e Piritoo costretti nell'Averno e custoditi da Dike, cioè dalla Giustizia, e sotto sono i tre giudici infernali. Nel basso è il profondo Tartaro con Sisifo, con Tantalo, con Eracle che, guidato da Hermes, compie la più difficile delle sue imprese, l'incatenamento di Cerbero.

(da *Journ. Hell. St.*)

Fig. 515.
Alcmena sul rogo su cratere firmato da Pitone.

Come esempio della ricca decorazione vegetale che orna il collo delle anfore apule oppure il corpo intiero del vaso, valga l'ornato che decora una *pelike* di non accertata provenienza (2) (fig. 519): da un calice floreale, sorgente da due grossi fasci di viticci e di steli di convolvoli si erge il patetico capo di una donna, forse di Persefone o di Afrodite, espresso di quasi prospetto e leggermente piegato sulla spalla sinistra. È un disegno ornamentale assai bene condotto, quantunque vi sia una esuberanza tutt'altro che di buon gusto denotante lo sforzo del ceramista di riempire accuratamente il menomo spazio di questo lato della *pelike*.

Si deve infine osservare che questa ceramica apula è quasi del tutto anonima; unico vaso firmato ed insignificante è un'anfora da Canosa (3) che reca il nome di Lasimo (= Dasimo).

(1) Monaco, Collezione di vasi.
(2) Bologna, Museo Civico.
(3) Parigi, Museo del Louvre.

La pittura funeraria campana. — Oltre alla ceramica dipinta italiota è d'uopo far cenno, sia pur fuggevole, della pittura funeraria della Campania, di cui questa fase segna la decadenza rispetto alla fase di arte precedente. Ben si vede che, anche per la sua non lunga vita questa pittura non può affatto competere con il lungo, omogeneo sviluppo della pittura funeraria etrusca d'onde essa, come si disse, derivò. Un esempio di questa manifestazione di arte italiota ci è offerto da un dipinto scoperto in una tomba cumana (1) (fig. 520); vi è in esso quel medesimo contenuto che si osserva e si ammira su tante stele attiche; basti citare quella insigne di Hegeso: vi è una dama, la defunta, occupata ad abbigliarsi con l'aiuto di una giovine schiava. Eppure quale profonda differenza tra questo dipinto di carattere, di accento essenzialmente provinciale e i delicati, sentimentali marmi ateniesi! La grossa dama sta seduta su trono, tenendo nella destra uno specchio ed offrendo quasi di prospetto il viso grossolano nei tratti, gonfio, col naso assai pronunciato, quasi mostruoso. Dal volto è assente del tutto qualsiasi spiritualità; invece vi è una espressione stupida, sensuale. Grosse sono le braccia, enormi le mani. Ma con tutto ciò, anzi appunto per questi tratti, la figura ha per noi un interesse speciale come documento di

(Brogi)

Fig. 516. — Anfora apula detta dei Persiani.

(1) Napoli, Museo Nazionale.

arte parallela alla dozzinale, esuberante produzione pittorica vascolare. E non minore interesse suscita in noi il ricco abbigliamento della dama: una cuffia assai stretta attorno al capo, uno scialle che scende sulla

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 517. — Scena
dei preparativi della guerra dei Persiani contro i Greci dell'anfora a fig. 516.

nuca, un vestito senza maniche ricamato e con grossa cintura e, al di sopra, un mantello allacciato al collo, sandali ai piedi ed una profusione di oggetti di ornamento. La schiava che reca un *alabastron* ed un *kàlathos* con frutti mortuari, le melegrane, indossa un vestito senza cintura.

Le pitture murali romane: i dipinti di Io, di Andromeda, di Briseide. — Non solo dai vasi dipinti si può desumere una idea della pittura di questa fase, ma anche da alcune pitture murali, eseguite in età imperiale romana. Tuttavia subito è d'uopo constatare che tale idea è assai pallida e talora anche evanescente, poichè queste pitture, dovute spesso a modestissimi ed ignoranti decoratori, inquadrate nell'assieme ornamentale di pareti di edifizi, sono ben lungi dal riprodurre in modo del tutto fedele le composizioni ed i motivi della grande arte pittorica del secolo IV; poichè gli autori di queste pitture esclusivamente per vie mediate s'inspirano ad insigni originali, di modo che in pochi casi sol-

tanto si può discernere in misura approssimativa la originaria purezza dei modelli perduti.

Di due composizioni di Nicia ateniese, scolaro di Eufranore, scultore e pittore, e contemporaneo, sebbene più giovane, di Prassitele, pare che

(da Furtwängler e Reichhold)

Fig. 518. — Rappresentazione dell'Averno su anfora apula.

si sia conservata una eco fedele, quantunque fievole, in due pitture romane coi miti di Io e di Andromeda. Nel Palatino è nella decorazione pittorica di un ambiente della casa detta di Livia la scena della liberazione di Io (fig. 521): la giovinetta argiva, oggetto di gelosia di Hera, siede su di una roccia sormontata da un pilastro col simulacro della vendicativa dea; a destra la sorveglia Argo dai cento occhi e da sinistra si avvicina con somma cautela il suo liberatore Hermes, il quale ultimo manca in un'altra copia proveniente dal *Macellum* di Pompei (1). È una composizione felice per chiarezza, semplicità ed armonia, con la figura soave della donna seduta ed un po' scoperta nel corpo e con le atletiche figure maschili che le sono ai fianchi; in Argo, pieno di vigilanza, è il motivo

(1) Napoli, Museo Nazionale.

che si è osservato nella plastica degli ultimi tempi di questa fase di arte, cioè di tenere sollevata una gamba su di un'altura.

Tra i dipinti pompeiani, allusivi al mito di Andromeda, si può desumere una idea meno intorbidita della composizione originaria di Nicia dall'affresco della casa detta dei Dioscuri (1) (fig. 522). Perseo con ali ai malleoli e nel solito schema di appoggio di una gamba ripiegata su di un'altura, con gesto elegante, ma dignitoso, aiuta Andromeda a scendere dalla roccia ove era stata esposta al mostro marino; rigida un po' è la figura della eroina, che ha il seno a destra ignudo e che solleva un lembo del chitone. Vi è innegabile somiglianza con la composizione di Io e di Argo, ed in entrambi i dipinti vi è una plastica corporeità.

(da Pellegrini)

Fig. 519. — *Pelike* apula.

Dalla casa pompeiana detta del Poeta tragico proviene un dipinto, purtroppo un po' guasto in alcune parti (2) (fig. 523), in cui, e per esecuzione eccezionalmente accurata, e per la composizione sapiente, e per il sentimento che emana dalle figure rappresentate, si può fondatamente asserire, come è stato sostenuto, che in esso sia il ricordo fedele di un celebre quadro ellenico. La scena si riferisce al distacco di Briseide da Achille e, per accenti di arte passionale, ma non violenta, anzi trattenuta dentro limiti di grande, di nobile decoro con spiritualità profonda, si è indotti a supporre che la fonte di questo dipinto pompeiano sia stata un quadro della seconda metà del secolo IV a. C. Le figure principali sono: Achille seduto, Patroclo nel mezzo ed esibito di dorso e Briseide piangente pel distacco dal suo amato padrone. Rammenta essa, per il complicato drappeggiamento dello *himation*, creazioni plastiche di questa fase di arte. Una linea ondulata, offerta dal movimento delle braccia, unisce queste tre figure, e nella loro unione la uniformità e la banalità sono accortamente evitate con la visione di dorso di Patroclo. E nel mezzo della scena signoreggia il volto giovanile di Achille, che risalta su di un lucido scudo, tanto che da esso si origina

(1-2) Napoli, Museo Nazionale.

e si diffonde la luce più viva del quadro. Rivolge Achille un ultimo sguardo sull'amata donna, pieno di focosa passione e nel tempo stesso d'ira per il torto gravissimo che gli è stato inflitto. Figure secondarie sono quella del vecchio Fenice, che riguarda il suo eroico pupillo, col

(da *Mon. d. Lincei*)

Fig. 520. — Pittura funeraria cumana.

solito gesto della destra mano avvicinata al mento e che denota angoscioso pensiero, e le figure dei due araldi, che riguardosi stanno in disparte senza azzardarsi a guardare l'eroe. Figure accessorie sono quelle dei Mirmidoni, a cui tocca una funzione analoga a quella del coro nella tragedia e che, ammassate nel fondo della scena, tanto contribuiscono coi loro mossi atteggiamenti ad accentuare con grande vivacità la passione, che traspare dalle figure di Achille, di Briseide, di Patroclo, del vecchio Fenice.

I dipinti del fondo Gargiulo presso Pompei. — Ad una grande composizione di questa fase di arte risale, secondo ogni verosimiglianza, la pittura che, a guisa di ampio fregio adorna tuttora le pareti di un vasto triclinio di una villa romana, ricca anche di altre pitture e di recente scavata nel fondo Gargiulo fuori della porta di Ercolano della città di Pompei. È un insieme di gruppi relativo a riti dei misteri dionisiaci, quasi allusivo alla precarietà dei piaceri umani rispetto alla gioia eterna causata dalla iniziazione; tale è il contenuto di questo pregevolissimo fregio pittorico, senza tuttavia che si sia potuto raggiungere salda sicurezza sulla esegesi di parecchi particolari. Si tratta di un

vero fregio pittorico, poichè in questa decorazione figurata del triclinio alta ben m. 1,88 vi è uniformità completa di sfondo, senza cenno alcuno

(Brogi)

Fig. 521. — Pittura della casa di Livia sul Palatino: la liberazione di Io.

di paesaggio, di ambiente, senza elementi o paesistici o tettonici, sicchè pare che le figure o siano atteggiate o agiscano o si muovano su di un podio elevato dal piancito di circa un metro, il quale podio sembra di tanto avanzato, che ci produce l'effetto di un vero piedistallo che giri tutt'attorno alla sala. Così il visitatore, che entra dalla porta del tri-

clinio, riceve la impressione di essere circondato da figure viventi e che lo sguardo di esse figure venga a posarsi su di lui con illusione di vita mirabilmente raggiunta.

Di questa composizione, che tanto ci attrae per il contenuto suo, tuttora in parte enimmatico per la grandiosità e l'ampia coloritura delle figure accuratamente eseguite, si può addurre, a mo' di esempio, un gruppo di quattro donne (fig. 524), di cui tre sono gravemente agitate, mentre la quarta è in moto violento di danza. Sono senza dubbio Baccanti: una, dal corpo flessuoso seminudo e dai disciolti capelli, quasi in preda al terrore, nasconde il volto nel grembo di una compagna seduta che, pur proteggendola, rivolge lo sguardo a sinistra, verso la causa di così folle paura. Verso sinistra guarda pure la terza donna che regge il tirso e, infine, sullo sfondo della sua veste scura risalta il corpo del tutto ignudo di una giovine che, sollevando i piattelli, danza torcendo tutto il corpo ad elica, con motivo che si riscontra nella pittura vascolare del secolo IV. Veramente accurato è questo gruppo, che ci rammenta per la passionalità sua il carattere dell'arte scopadea, quale dovette esplicarsi nella celebre Menade. Specialmente ben riuscito al copista romano è il corpo della donna genuflessa, mentre nella parte superiore e, sopra tutto, nello scorcio delle braccia la danzatrice è di errata espressione.

(Brogi)

Fig. 522. — Pittura della casa dei Dioscuri a Pompei: la liberazione di Andromeda.

La Porta all'Arco di Volterra. — Pochi, ma importanti monumenti di arte etrusca sono da addurre per questa fase di arte. Prima di tutto si deve notare che il sistema della costruzione a volta o ad arco incuneato già era stato in uso presso gli Etruschi, sia pure in forma embrionale o primitiva, fin dal secolo VII, al quale secolo appartengono due monumenti presi in esame, la tomba di Casal Marittimo e la porta della tomba Campana a Veio. Ma pare che la speciale predilezione, che si è riconosciuta agli Etruschi per questo sistema costruttivo, in cui tanto fu eccellente l'arte architettonica durante l'impero romano, si manifesti nel corso del secolo IV. Ciò non può recare sorpresa qualora si pensi che contemporaneamente e della volta e dell'arco si cominciava a far uso non più eccezionale, ma abbastanza frequente nell'architettura dei Greci, che dimostrava forme sempre più variate e complesse.

(Brogi)

Fig. 523. — Pittura dalla casa del Poeta di Pompei: Briseide strappata ad Achille.

Al secolo IV risalirebbero la porta di Faleri nuova (S. Maria di Faleri) fondata nel 387 e la porta all'Arco di Volterra, mentre del periodo ellenistico sarebbe la porta Marzia di Perugia.

Nella porta all'Arco di Volterra (fig. 525) sono due aperture ad arco intiero racchiudenti uno spazio rettangolare senza vôlta, sì da costituire una specie di torrione; le due aperture venivano poi chiuse da battenti, ma per di più, a maggior sicurezza, immediatamente dietro

l'apertura esteriore, un incavo verticale nella parete indica la originaria presenza di una vera saracinesca. Sì esternamente che internamente si hanno i due pilastri e le vôlte costituite da blocchi, i quali nei pilastri sono della stessa arenaria con cui furono innalzate le mura, certo posteriori al secolo V, laddove nelle vôlte sono di travertino, ciascuno della lunghezza di m. 1,10, mentre l'arco intiero misura m. 4 di larghezza. Per di più in scuro peperino sono foggiate tre teste, ora informi, poste nell'apertura esterna alle due estremità dell'arco e sul masso che serve di cuneo centrale. Sono tali teste il ricordo dell'uso selvaggio di recidere il capo del nemico vinto e di esporlo, a guisa di trofeo, sulla porta della città, come a minaccia contro chi ardisse avvicinarsi con intenzioni ostili alle mura cittadine. Erodoto (IV, 103) ci dà testimonianza di tale uso presso i Tauri.

Fig. 524. — Scena dionisiaca su pittura pompeiana di villa fuori Porta di Ercolano.

I dipinti della tomba vulcente François. — Per quanto concerne la pittura etrusca, si ha la notissima tomba scoperta da A. François a Vulci (1): non più scene di orrori infernali, come nella tomba dell'Orco a Corneto, ma scene mitiche, non meno orride nella loro tragicità, ci offre questo ipogeo, e gli argomenti sono desunti, non solo dalle leggende elleniche, ma anche da quelle nazionali etrusche. Accanto a varie scene dello *epos* greco, vi è una tumultuosa scena di battaglia di contenuto etrusco, vi è la rappresentazione dei due amici Caile Vipina (Celio Vibenna) e Mstarna (Mastarna), noti a noi dai documenti letterari. La scena di lotta, in cui un Cneve Tarchunies (Gneo Tarquinio)

(1) Roma, Museo Torlonia.

di Roma è soccombente, allude ad ostilità tra Etruschi e Romani e costituisce perciò una documentazione preziosa pel tempo, in cui la Etruria meridionale già sentiva i fieri colpi di Roma, sempre più invadente e sempre più minacciosa dal mezzogiorno. Si percepisce in questa pittura quasi un sentimento di rancore e di dispetto verso la potente città e però se ne può fissare la esecuzione durante l'armistizio di quattrocento mesi segnato a forza nel 351 da Tarquini e da altre città etrusche, armistizio che precorre lo sforzo supremo contro la invitta rivale.

(Alinari)

Fig. 525. — La porta all'Arco a Volterra.

Di questa tomba è qui riprodotta (fig. 526) la scena omerica del sacrificio dei Troiani in onore del morto Patroclo; sono presenti, oltre all'ombra dell'eroe, allo *Hintial Patrukles*, una Lasa della morte, Vanth, ed il vecchio Charu etrusco. Anche il mito ellenico, come l'Averno ellenico della tomba dei Velii e dell'Orco, viene fortemente etruschizzato. Ma d'altra parte è innegabile l'influsso dell'arte ellenica della prima metà del sec. IV nelle figure dei Greci eroi e dei disgraziati giovinetti Troiani da sacrificare; pieno di *pathos* è il gruppo di Achle (Achille), che con gesto deciso colpisce nel collo un Troiano caduto al suolo, reso egregia-

mente nello scorcio delle sue membra e nel volto cosparso di terrore e di dolore.

La pittura ceramica etrusca. — Risale a questa fase il maggior sviluppo della pittura ceramica etrusca, la quale in tal modo è parallela alla fioritura massima della ceramica greca nell'Italia meridionale.

(da Garrucci)

Fig. 526.
Dipinto della tomba vulcente François: sacrifizio in onore di Patroclo.

Centri principali, se non esclusivi di ceramica etrusca figurata, sono Chiusi e Volterra e forse anche Perugia, mentre un altro genere di pittura ceramica dipinta, pure di questa età, è proprio del territorio falisco e dimostra nei suoi elementi stilistici e compositivi, una dipendenza assai più pura dalla ceramica attica. Forse anche alcuni prodotti di meno sciatta esecuzione, con motivi dedotti certamente dalla ceramica attica della seconda metà del secolo v, risalgono fin verso il 400 a. C.; ma il massimo dello sviluppo peculiare della ceramica etrusca deve essere fissato verso il 350.

In un cratere da Vulci (1) (fig. 527) che si adduce a mo' di esempio, la sagoma del vaso è pesante, con aggiunte plastiche disturbanti l'armonia dell'assieme, mentre di gusto discutibile sono gli esuberanti motivi ornamentali e veramente etrusco è il contenuto della scena rappresentante l'addio supremo di Alcste (Alceste) ed Atmite (Admeto); si abbracciano i due coniugi, mentre ai lati sono due figure diaboliche che hanno quell'apparenza mostruosa e terrificante dei loro compagni su pitture parietarie. Con occhi di bragia e con una chiostra immane di denti digrignanti, sono essi in atto di spaventare i due amorosi consorti, che di nulla pare che si curino se non del proprio inestinguibile dolore. Il dèmone di

(1) Parigi, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie.

destra, alato, agita due serpenti, quello di sinistra, come il Charu della tomba François, brandisce il martello, strumento che nelle credenze degli Etruschi ha lo stesso significato della falce della Morte nelle credenze cristiane. Un largo uso di bianco ci fa rammentare l'analoga profusione del medesimo colore nella ceramica attica contemporanea..

(da Martha)

Fig. 527. — Cratere etrusco col mito di Alceste e di Admeto.

La pittura ceramica falisca. — Uno dei migliori vasi falisci a noi noti da pubblicazioni è certamente uno *stamnos*, che su di un lato rappresenta il sacrifizio funebre all'ombra di Patroclo (1) (fig. 528); è lo stesso tema che si è visto espresso nella tomba dipinta di Vulci, ma qui è trattato con spirito più puramente ellenico. Vi è il gruppo consimile a quello vulcente di Achille, che sgozza il Troiano, vi è l'analoga figura del nudo adolescente, che è nell'angosciosa attesa di essere a suo turno trucidato; vi è, accanto al tumulo funerario, l'ombra di Patroclo sotto forma di giovine avvolto nel manto, sicchè si è indotti a supporre una fonte comune e per l'affresco e per il vaso. Ma mancano in quest' ultimo le figure specificatamente etrusche di Vanth e di Charu, sicchè e per questa ragione e per la nobiltà maggiore di stile il vaso si avvicina assai di più dell'affresco al modello ellenico, forse ateniese, data anche la stringente analogia che lo avvince ai prodotti ceramici attici della fine del secolo V o degli inizî del successivo secolo. Questo *stamnos* ci testifica adunque la purezza di composizione e di forme che, congiunta alla finezza di sentimento, costituisce un vero pregio dei migliori prodotti della ceramica falisca, che debbono essere ascritti ai decenni attorno alla metà del secolo IV.

La incisione in metallo in Etruria e a Preneste: lo specchio di Dioniso e Semele e la cista Ficoroni. — Analogia assai stringente con le opere di pittura hanno di certo le incisioni in metallo, le quali debbono pari-

---

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

menti essere considerate come prodotti di arte del disegno. Ed è in special modo in questa fase che si palesa un nuovo vigore, un rifiorimento nella incisione del metallo presso gli Etruschi e presso i popoli che rientrano nel loro ambiente di cultura, e questa incisione del metallo

(da *Ausonia*)

Fig. 528. — Il sacrifizio in onore di Patroclo su *stamnos* falisco.

si esplica in maggioranza nelle ciste e negli specchi di bronzo. In tale produzione artistico-industriale si distinguono varie località della Etruria del sud, ma primeggia senza dubbio alcuno la latina Preneste, di cui sono peculiari le ciste rotonde, destinate a contenere oggetti e strumenti per l'acconciatura muliebre.

Tra gli specchi etruschi meritamente assai noto è un esemplare con scena dionisiaca (1) (fig. 529). Dioniso, qui con l'etrusco nome di Pħuphluns, tenera, graziosa figura di ignudo adolescente, con molle abbandono getta all'indietro la testa abbracciando la madre sua Semele (qui Semla) che, poggiata al tirso, amorosamente lo accoglie, curvando il capo per baciare in bocca il divino suo figlio. Dall'atteggiamento della madre ben appare l'intimo compiacimento e l'intensa gioia; assistono alla scena Apulu (Apollo), appoggiato al ramo di alloro, ed un Satirello, che su di una roccia suona le tibie. Tutte le figure hanno il sentimento, hanno le forme dell'arte prassitelica ed è innegabile in questa opera etrusca modesta, ma esimia l'influsso dell'arte o, meglio, dell'ambiente artistico

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.

del grande scultore ateniese; chè dalla incisione dello specchio emana un profumo soave di grazia e di dolcezza, sicchè quasi si sarebbe indotti a riconoscervi l'opera di mano ellenica in terra etrusca. Ma il carattere

(da Martha)

Fig. 529. — Specchio etrusco con le figure di Dioniso, di Semele, di Apollo, di un Satiro.

locale è manifesto, non solo nel genere di monumento, peculiare degli Etruschi, ma nelle iscrizioni e nell'uso delle collane presso i tre personaggi maschili ed infine nella constatazione evidente, che qui si tratta di un trasmutamento nel gruppo di Dioniso e di sua madre di un originario simplegma del dio e di Arianna.

Analoga eccellenza di stile si palesa in un'altra opera finissima, forse posteriore, nella cista prenestina più celebre, detta di Ficoroni dal suo primo possessore e proveniente da un sepolcreto di Preneste (1) (fig. 530).

(1) Roma, Museo Nazion. di Villa di Papa Giulio; già nel Museo Kircheriano.

Sul coperchio è un gruppetto plastico di più scadente lavorazione artistica e sulla base di questo gruppetto è menzionato il possessore della fabbrica, da cui sarebbe uscita la cista, Novio Plauzio, e questa fabbrica dalla iscrizione medesima è localizzata a Roma. E dalle particolarità di questa iscrizione si deduce che la cista non può risalire più in su degli ultimi decenni del secolo IV. Appartiene essa quindi alla fine di questa fase di arte, eppure nell'ampia composizione, incisa attorno al vaso, chiari sono tuttora i contrassegni dell'arte pittorica attica della fine del precedente secolo, quali, per esempio, ci appaiono nel cratere ruvestino di Talos. Si è creduto anzi che questa scena sia una traduzione modernizzata, con elementi italici aggiunti, di un affresco di Micone nello *Anakeion* (tempio dei Dioscuri) in Atene. Tuttavia accennano all'arte ellenica del secolo IV inoltrato e i ricchi ornati, costituenti le orlature superiore ed inferiore della scena figurata, e i varî accenti dello stile assai sciolto nei complessi movimenti, quasi ricercati, e ricco nei più minuti particolari. Nè è in vero da escludere la ipotesi che la scena incisa (fig. 531), derivata da un maggiore modello di arte ellenica, sia da attribuire a mano greca o a mano di artefice ben addestrato agli insegnamenti della Grecia.

(Anderson)

Fig. 530. — La cista Ficoroni (cm. 53),

È rappresentata la punizione del barbaro re dei Bebrici, Amico, vinto nella gara del pugilato da Polluce nel viaggio, che gli Argonauti compiono dalla Tessaglia verso la Colchide, il paese del vello d'oro. Anche qui adunque è svolto il tema della vittoria ellenica sul barbaro, della forza buona e intelligente sulla bruta violenza. Il vincitore lega strettamente il vinto ad un albero; all'intorno sono gli Argonauti variamente atteggiati o affaccendati, nè manca la figura selvaggia di un

Fig. 531. — Gli Argonauti nel paese dei Bebrici sulla cista Ficoroni.

Bebrico, forse Migdone, fratello del vinto re, che, in atto dispettoso, sta seduto poggiato alla lancia, nè manca l'elemento soprannaturale, dato dalla protettrice dei Greci, Minerva, dalla piccola Vittoria volante e da un genio alato, da Borea, il vento del settentrione, il dio contrario agli Argonauti.

Nelle nobilissime figure esibite con facilità di scorcio, e due di esse sono rappresentate con bellissimo effetto di dorso, alita il soffio della più pura arte ellenica, che parimenti pervade ed anima tutta la commossa e varia composizione, alludente con bei motivi psicologici alla gioia per la vittoria. Gli accenni poi al paesaggio già sembrano preannunziare le composizioni paesistiche dell'età posteriore ad Alessandro Magno, sia nel complesso che nei particolari. Tra i quali degno di nota è quello dell'acqua che a destra con abbondanza cade da una fonte e spruzza con forza dal recipiente posto al di sotto. E nell'ambiente eroico vi è anche l'elemento comico, l'obeso Sileno cioè che, con smorfie e lazzi, scimmiotta l'energico esercizio che dei proprî muscoli gli fa ac-

canto un giovine atleta, esaltato dalla vittoria di Polluce, con validi pugni diretti contro un sacco appeso ad un albero. Ed è presente la divinità del luogo, sotto aspetto di un ragazzo seduto in grazioso atteggiamento in alto a sinistra; è esso un elemento ormai di carattere ellenistico. Ma nel tempo stesso è innegabile, in questo capolavoro d'incisione nel bronzo, il carattere puramente italico in numerosi particolari, sia nell'abito e negli ornamenti di alcune figure, che nella espressione di alcuni oggetti; per di più le figure di Minerva, della Vittoria e del Sileno appartengono alla tipologia dell'arte italica.

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 532. — Torso fittile di Apollo da Faleri.

La coroplastica in Etruria e nel territorio falisco: le terrecotte del tempio di Apollo a Faleri. — Come nei tempi dell'arte arcaica jonica, così agli albori dell'ellenismo vediamo nel suolo etrusco ed in quello dei paesi vicini l'arte impregnata di fortissimi elementi ellenici, e come allora tale ellenizzazione era dovuta ad artisti immigrati, così anche ora è ovvio il supporre un consimile fenomeno; il caso infatti della cista Ficoroni non è isolato, perchè si possono addurre accanto ad essa cista altri monumenti, in cui la nobiltà dello stile presuppone un fortissimo, diretto influsso dalla Grecia. E questo è naturale; se artisti ellenici degli anni anteriori alla metà del secolo IV si raccoglievano sulle coste dell'Asia Minore, non è priva di fondamento la ipotesi della esistenza di una corrente, sia pure meno forte, ma pur sempre importante di arte, che doveva affluire sulle coste del Tirreno a vivificare e a rinverdire l'attardata attività artistica degli Etruschi e dei Latini.

Allo scorcio di questa fase di arte pare che debbano risalire le terrecotte del tempio di Apollo a Faleri, cioè due insigni torsi giovanili (1), appartenenti alla decorazione frontonale, che ci palesano qual grado supremo di eccellenza raggiungesse la coroplastica nell'Italia centrale. L'impulso anche in tal caso, come per la incisione in metallo, è dovuto alla introduzione di elementi stranieri ed è supponibile che coroplasti ellenici, specificatamente attici, della seconda metà del secolo IV, la

(1) Roma, Museo Nazionale di Villa di Papa Giulio.

Fig. 533. — Fodero di spada da Hallstatt (cm. 65). (da Much)

propria attività artistica, già indirizzata nella madre patria a plasmare mirabili statuette, in special modo muliebri, abbiano essi applicata, obbedendo alle esigenze del paese in cui erano immigrati, a foggiare statue di maggiori proporzioni per il vieto ornamento fittile di templi tuttora di legno e di terracotta. Sono queste terrecotte falische le prime in ordine di tempo, che ci attestano una decorazione figurata nei frontoni etrusco-italici. Forse tale novello aspetto dei frontoni è dovuto all'elemento ellenico, che fa vieppiù sentire il suo influsso in questa seconda metà del secolo IV. Ma, come in altri casi, così in questo, l'arte etrusco-italica è enormemente in ritardo rispetto alla ellenica, in cui proprio in questi medesimi anni la decorazione figurata dei frontoni, che aveva raggiunto la maggior perfezione nella seconda metà del secolo V, va vieppiù decadendo.

Impeccabilmente attico è lo stile nei due torsi di Faleri ed il distacco dal complesso della produzione essenzialmente etrusca, anche da quella fittile dei tempi posteriori è indubbio. In uno di questi torsi (fig. 532), che rappresenta con tutta probabilità l'intonso Apollo, si ha l'ampia, ondulata chioma circondante il volto pieno con intensità di sguardo; innegabile è la parentela con le tipiche teste di Alessandro Magno. Così queste terrecotte stanno alla soglia dell'ultima fase artistica degli Etruschi, della fase contemporanea a quel multiforme e complesso fenomeno che fu l'arte ellenistica, la quale ripete le prime origini dalla eroica figura del Macedone.

La civiltà La Tène: il fodero di spada di Hallstatt. — Nelle regioni alpine e ad occidente e a settentrione delle Alpi siamo ancora nei tempi preistorici con un livello assai basso di cultura, che dal secolo IV in poi, sino al I secolo a. C. assume il nome convenzionale di civiltà di La Tène da una importantissima stazione a palafitta situata all'estremità settentrionale del lago di Neuchâtel. Per tutte le suddette regioni è questo il periodo del predominio etnico dei Galli o dei Celti, i quali passano, come già si è detto, le Alpi e vengono a diuturni contatti con le popolazioni dei paesi classici, cogli Etruschi e coi Latini e poi coi Greci.

In questo secolo IV, floridissimo di arte classica, non si può parlare non solo di alte, ma nemmeno di mediocri manifestazioni artistiche per parte delle popo-

lazioni, così arretrate e selvaggie, che hanno per patrimonio di cultura la civiltà di La Tène. Negli utensili, negli oggetti di ornamento (collane o *torqui* aurei), nelle armi (specialmente caschi e spade) predomina la decorazione a linee curve in complicati intrecci, mentre le forme animalesche vengono stilizzate con viticci e spirali e spesso nella decorazione s'incastonano teste umane. Come documento per l'arte figurata può essere addotto il fodero di spada di bronzo da Hallstatt (1) (fig. 533): è sempre l'arte delle situle e dei bronzi laminati delle civiltà etrusco-padana, veneta, alpina; ma le figure hanno acquistato maggiore corporeità, sebbene l'irrigidimento delle forme sia appariscente in maggior grado nei cavalli, che hanno alcune parti stilizzate in modo inorganico. Il campo allungato della spada è diviso, con buon effetto di assieme, in quattro riparti. Nel puntale è il gruppo di due lottatori col vinto, che è già steso a terra, mentre è visibile parte della figura dell'assistente, che sta per dividere i due contendenti e del quale una gamba è costituita da un complicato viticcio; degli altri tre riparti i due laterali, assai brevi, hanno ciascuno due figure, fornite, a quel che pare, di braghe, che sostengono un disco a ruota, con accenno probabile al culto solare, di cui un altro documento pel nord dell'Europa si addusse nel carro di Trundholm. Infine, nel mezzo, sono i guerrieri già a noi noti da altri bronzi presi in esame: tre pedoni con lo scudo ovaleggiante, il quale, a partire dal secolo IV, è di uso sì frequente, e poi sono quattro cavalieri; il secondo ha abbattuto e steso al suolo con la lancia un avversario. Ma, tranne questo episodio, tutto è monotono, uniforme come nella serie di soldati dell'arcaica situla della Certosa.

(1) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte.

(Brogi)

Fig. 534. — Veduta di Pompei.

PERIODO QUINTO

L'Arte ellenistica (306-50 a. C.).

L'architettura ellenistica: l'ordine jonico. — La ricchezza e la grandiosità nell'architettura, che già si avvertono durante il secolo IV in costruzioni come il Mausoleo di Alicarnasso, lo Artemision di Efeso, il Didimeo di Mileto, divengono caratteri salienti negli edifizi architettonici ellenistici, a cui non fanno certo difetto forme nuove e complicate.

La ricostruzione dello Artemision già era compiuta; quella del Didimeo seguitò, come già fu detto a suo luogo, per molto tempo ancora, anzi non fu mai condotta a termine. Tra le parti di questo imponente santuario, che appartengono al periodo ellenistico, si devono annoverare alcune basi di colonne del lato orientale. Quella qui riprodotta (1) (fig. 535) ha una parte superiore, un toro decorato a serie di foglie di lauro, mentre la parte inferiore è un poligono con dodici riparti rettangolari, dentro

(1) Parigi, Museo del Louvre.

i quali sono o complesse ornamentazioni o figure desunte dal mondo favoloso del mare. Su queste basi poggiavano le colonne joniche i cui capitelli, che già furono citati, sono adorni di bucrani e di teste di divinità, le quali, per lo stile loro patetico, collegandosi alle sculture di Pergamo, discendono sin giù alla prima metà del secolo II a. C.

(Alinari)

Fig. 535. — Base dodecagona di colonna del Didimeo.

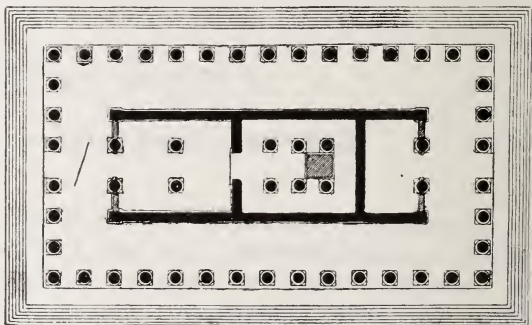
Verso la fine del secolo III a. C. l'ordine jonico in edifizi delle coste dell'Asia Minore, per opera dell'architetto Ermogene, subì modificazioni importanti, le quali influirono assai sulla posteriore architettura. Le opere principali di Ermogene furono il tempio di Artemide Leucofriene a Magnesia (220-206 a. C.), il tempio di Dioniso a Teo e quello di Zeus Sosipoli nel mercato di Magnesia. Le norme costruttive che Ermogene applicò a questi edifizi furono da lui fissate in scritti, che costituirono una fonte preziosa assai per il trattato sull'architettura del celebre Vitruvio, vissuto all'età di Augusto. Dai graziosi monumenti di stile jonico dell'acropoli di Atene, dall'Eretteo e dal tempietto di Athena Nike, trasse Ermogene parecchi elementi che seppe poi fondere con le forme joniche proprie dell'Asia Minore.

(da Watzinger)

Fig. 536. — Pianta dello Artemision di Magnesia.

Lo Artemision di Magnesia. — L'opera principale di Ermogene è lo Artemision di Magnesia (fig. 536), noto a noi dagli scavi ultimi eseguiti con rigoroso metodo dal 1891 in poi. Su di un *krepidoma* di sette gradini si innalzava il tempio perittero con otto colonne per quindici e, data la larghezza del porticato, le colonne furono assai avvicinate tra di loro sicchè la distanza tra l'una e l'altra era di un diametro e tre quarti;

ma nell'intercolunnio mediano dei lati stretti si aveva la notevole larghezza di due diametri e tre quarti, e così si manifestava un carattere consimile a quello dello Artemision di Efeso, in cui gli intercolunni frontali si allargavano dagli angoli verso il mezzo. Inoltre il pronao e l'opistodomo erano chiusi da alte sbarre. Nelle colonne (1) (fig. 537) le basi sono simili a quelle dell'Eretteo e sono sostenute da un plinto rettangolare, ma nel capitello non si avverte più la elasticità elegante della curva formata dal canale, che unisce le due volute nell'edifizio ateniese; vi è invece rigidezza di linee con contrazione delle volute, sicchè l'ornato di ovuli gira intieramente sotto di esse. E la ornamentazione è più spinta, più raffinata, espressa con ricercata virtuosità; gli ovuli invero sono eseguiti con nette e profonde divisioni e le foglie delle palmette sono arditamente lavorate a giorno. E nell'architrave del tempio vi è un altro elemento desunto dall'Attica, il fregio figurato, il quale qui, in modo davvero non molto felice, si unisce alla zona dentellata posta sotto il *g ison*. L'Amazzonomachia a rilievo che si sviluppava in questo fregio per la lunghezza di m. 174, non è certamente da annoverare tra le migliori opere figurate decorative dell'arte ellenistica; tutt'altro, chè la esecuzione è frettolosa e freddezza e noia produce l'assieme degli schemi con monotonia ripetuti. Si tradisce la fretta del lavoro, il desiderio di compiere in breve tempo l'edifizio, desiderio a cui forse Ermogene era indotto dall'esempio del Didimeo, che non era ancor prossimo al suo compimento dopo più di un secolo di lavoro.

(da Mendel)

Fig. 537.
Capitello e base di colonna del tempio di Artemide a Magnesia.

L'ordine corinzio: il tempio di Zeus olimpico ad Atene. — Uso più ristretto dell'ordine jonico ebbe nel periodo dell'ellenismo l'ordine corinzio, di cui ben poco possiamo rintracciare nelle sedi ellenistiche dell'Asia Minore, a noi meglio note da scavi sistematici, a Priene, a Magnesia, a Pergamo. Ma tuttavia a questa età appartiene un edifizio corinzio grandioso, il tempio di Zeus olimpico ad Atene (fig. 538). L'inizio della costruzione di questo tempio risale a Pisistrato, ma per lunga serie di anni l'edifizio, di cui già si delineavano le vaste proporzioni, fu abbandonato. Solo il re di Siria Antioco Epifane (175-164) volle condurre a termine il tempio e ne affidò la costruzione all'architetto M. Cossuzio,

(1) Berlino, Musei, e Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano.

forse un liberto greco di famiglia romana; ma Antioco non potè veder finito il lavoro, che rimase nuovamente interrotto. Silla anzi trasportò a Roma nell'anno 86 alcune colonne e solo sotto Adriano (135 d. C.) la costruzione fu ripresa e condotta a termine. Era questo tempio

(Alinari)

Fig. 538. — Tempio di Zeus ad Atene

imponente per ampiezza e per le sue maestose colonne, alte ben m. 17, di cui quelle ancora ritte riempiono di ammirazione il visitatore di Atene. Lungo m. 107,60 e largo m. 51,90 l'Olimpieion ateniese era un dittero decastilo con 21 colonne nei lati lunghi e, seguendo una notizia non chiara di Vitruvio (III, 1, 8), era ipetrale. Nei fusti delle colonne si osserva qua e là l'incavo in cui erano poste delle piccole lastre con rilievi (*stylopinàkia*), mentre altrove sono iscrizioni.

Il capitello di Eleusi. — Il ricco capitello corinzio a fogliami si presta assai meglio del capitello jonico (si vedano i capitelli con busti del Didimeo) a modificazioni e ad intrusioni di altre forme vegetali ed animali, consentanee al gusto ellenistico. In un capitello di Eleusi (1) (fig. 539), che appartiene alla fine di questo periodo di arte, perchè faceva parte di un propileo innalzato da Appio Claudio Pulcro alla metà del secolo I a. C., noi osserviamo un lavoro raffinatissimo di ricamo nei complicati viticci, che s'intersecano e si allacciano al di sopra delle foglie di acanto, mentre, agli angoli, sporgono figure di tori con ali aperte e stilizzate in mera funzione decorativa.

(1) Eleusi, Museo.

Il tipo di capitello egizio. — Ma non solo si hanno queste modificazioni fantastiche degli antichi ordini architettonici jonico e corinzio, ma sono introdotte forme nuove di capitelli. Per esempio, nella *stoà* costruita attorno al tempio di Athena sull'acropoli di Pergamo e nella *stoà* di Attalo II in Atene, le colonne interne che dividono il porticato inferiore in due navate, hanno una forma di capitello a foglie di palma (fig. 540), che è desunta chiaramente dall' Egitto; l'analogia è stringente con capitelli che risalgono alla XVIII dinastia, per esempio, con quelli di Soleb appartenenti al regno di Thutmosis III (1479-1447); ma nel prototipo egizio vi è un abaco piccolo e rettangolare, mentre negli esemplari ellenistici, in quelli di Atene, l'abaco ha forma rientrante, come nei capitelli corinzi ed in quelli di Pergamo assume la forma rotonda.

(Alinari)

Fig. 539. — Capitello di Eleusi.

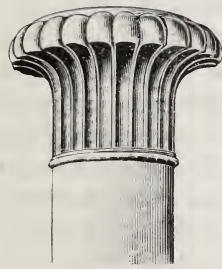



Fig. 540.
Capitello a palma della *stoà* di Pergamo (ric. Pontremoli).

Esaurimento dell'ordine dorico. — Non dobbiamo adunque stupirci se, accanto a queste forme nuove introdotte o accanto a questi novelli aspetti di forme proprie dell'architettura greca, l'ordine dorico, che è un puro prodotto dello spirito etnico ellenico con la sua composta dignità e severità, in un'epoca così smaniosa di ciò che è riccamente complicato e fantastico, palesasse il suo esaurimento in un lugubre irrigidirsi di quelle sue forme che già avevano toccato il loro apogeo col Partenone. Nel tempio di Zeus a Nemea, nei magazzini di Ege, nel santuario di Afrodite Zefirite presso Alessandria, nel porticato inferiore della terrazza di Athena a Pergamo si hanno alcuni esempi di questo decaduto ordine dorico. L'echino, già così possente e vivace nella sua rotondità, ha assunto linee freddamente diritte ed il fusto è reso sottile e slanciato perdendo i suoi pri-

mitivi caratteri, a modo di colonna jonica e, talora, non sono condotti sino al piede i profondi canali, ma questi, resi più superficiali, si arrestano a metà del fusto, di cui la parte inferiore o è lasciata liscia o viene faccettata.

L'Arsinoeion ed il tempio dei Misteri a Samotracia. — Passiamo ora ad esaminare alcuni dei monumenti architettonici, di maggiore importanza e più significanti per lo studio dei tipi di costruzione di questo complesso periodo ellenistico. Il santuario di Samotracia, Atene e le città ellenistiche di Pergamo, di Priene, di Delo, di Mileto e la città greco-romana di Pompei possono offrirci questi esempi di varia architettura.

Fig. 541. — Ricostruzione, secondo Niemann, dello « Arsinoeion » di Samotracia.

Nel santuario dei Cabiri nella isola di Samotracia, che assume in questo periodo ellenistico celebrità assai grande, due edifizi in special modo attirano la nostra attenzione: l'edifizio rotondo o Arsinoeion e il nuovo tempio dei Misteri del culto cabirico. L'Arsinoeion (fig. 541) è così chiamato da Arsinoe, moglie e sorella di Tolemeo II Filadelfo che, certo prima del 281 eresse questo tempio di forma rotonda, ricollegandosi alla tradizione degli edifizi rotondi, rappresentata nel sec. IV dallo *tholos* di Epidauro e dal Philippeion di Olimpia. Aveva esso circa m. 17 di diametro ed era diviso in due piani; l'inferiore tutto chiuso da una muraglia in cui si apriva la porta d'ingresso e il superiore con 44 pilastri, che venivano a costituire delle nicchie quadrangolari; ai pilastri esterni corrispondevano internamente delle mezze-colonne corinzie. Alto era

l'architrave con triglifi e metope ed il tetto era verosimilmente a basso cono a guisa di copertura di tenda. Sono assai appariscenti qui alcune innovazioni radicali, per cui lo Arsinoeion ci si presenta ben diverso dagli edifizi rotondi anteriori ed in queste forme novelle dobbiamo riconoscere molti elementi che, trasportati in suolo italico, a Roma, si ritroveranno, nel pieno periodo imperiale, applicati ad edifizi di carattere funebre, in cui il massimo grado di sviluppo ci sarà offerto dal Mausoleo di Adriano.

Il tempio dei Cabiri (fig. 542), costruito circa il 260, dimostra particolarità del tutto nuove che il mistico culto richiedeva. Preceduto da un doppio porticato a sei colonne frontali di ordine dorico, il tempio era diviso in tre navate da due file di sette colonne e la parte sua posteriore terminava ad abside interna, con un piano innalzato (*thàlamos*) sotto il quale era la fossa dei sacrifizi. In realtà in questo curioso edifizio vi è parecchio che rammenta la basilica cristiana con l'abside rialzata e la cripta sottostante, sicchè questo edifizio ellenistico è d'importanza capitale per illuminarci sulla derivazione della chiesa della religione di Cristo.

(da Borrmann)

Fig. 542.
Pianta del tempio dei Misteri a Samotracia.

La Torre dei Venti in Atene. — L'architettura ellenistica è rappresentata in Atene dal tempio di Zeus olimpico, di cui più sopra si è fatto cenno, dal porticato di Eumene II sul fianco meridionale dell'acropoli, dal porticato di Attalo II con magazzini nell'*agorà* (fig. 543) e dalla Torre dei Venti. Sui due porticati, che si riconducono al tipo pergameno non occorre indugiarci e perciò il nostro esame sarà limitato alla cosiddetta Torre dei Venti (fig. 544), che costituisce l'esemplare sino a noi pervenuto di un genere di costruzione, che non doveva mancare nel centro delle varie città ellenistiche. Di una consimile costruzione invero si sono trovati i residui nel mezzo della *agorà* ellenistica di Efeso. Dedicata all'inizio del secolo I a. C. da Andronico Cirreste sirio, la Torre dei Venti di marmo pentelico ha forma ottagonale con due vestiboli nei lati nord-est e nord-ovest e con una sporgenza circolare nel lato sud. Recava questo edifizio nella sua sommità un indicatore della direzione del vento e serviva come orologio da sole e da acqua. Notevole è il tetto, basso e costituito da ventiquattro travi di pietra che si appoggiano ad una pietra centrale rotonda: non è adunque ancora espresso il passaggio dal corpo dell'edi-

fizio a più faccie alla sua copertura a cupola. Esternamente, su ciascun lato dell'ottagono, sono scolpite con forme pesanti e con sciatta esecuzione le figure alate di otto venti, ciascuno coi proprî attributi e col nome scritto al di sopra.

Opere edilizie a Pergamo: il porticato del santuario di Athena. — Dal santuario di Samotracia e dalla vetusta Atene, in cui le novelle fabbriche

(Alinari)

Fig. 543. — Rovine del portico di Attalo II ad Atene.

ellenistiche si aggiungevano ai gloriosi monumenti del passato, rivolgiamo la nostra attenzione ad una residenza reale, resa magnifica dal fasto dei possenti dinasti, cioè a Pergamo. E le glorie architettoniche e plastiche pergamene nell'età ellenistica erano specialmente raccolte sull'acropoli, la quale era costituita da una collina rocciosa a varie terrazze. Eumene II (197-159) fu il principe che più degli altri della sua casa abbellì la capitale del suo regno con insigni lavori; circondò di mura l'acropoli ed innalzò varî monumenti sulle successive terrazze. La strada conduceva dall'*agorà*, circondata da portici e da magazzini e con in mezzo il tempio di Dioniso, su alla terrazza, nella quale sorgeva il magnifico altare, di cui più innanzi sarà cenno a proposito della sua ornamentazione figurata. La strada saliva ad una terrazza superiore che conteneva il tempio dorico di Athena, anteriore alla dinastia degli

Attalidi; all'intorno del tempio era un porticato a due piani e contigui si estendevano gli edifizi della celebre biblioteca. Più in su era la reggia, mentre nel fianco occidentale della acropoli, in una naturale insenatura della roccia, si innalzavano le ripide gradinate del teatro, sostenute a loro volta da una terrazza a più piani, al cui termine settentrionale signoreggiava un bel tempio jonico.

(Alinari)

Fig. 544. — La « Torre dei venti » nell'*agorà* di Atene.

Il porticato, che cingeva due lati della terrazza del tempio di Athena e che era dovuto forse ad Eumene II, merita speciale menzione (fig. 545). Già nello inizio del secolo III l'architetto Sostrato di Cnido, il costruttore del celeberrimo Faro di Alessandria, aveva introdotto nella edificazione dei porticati, in antecedenza ad un sol piano, un piano superiore, e tale innovazione fu applicata in generale nell'architettura ellenistica, in cui l'esempio più insigne è precisamente la *stoà* di Pergamo. I due ordini, il dorico ed il jonico, sono insieme riuniti, il primo nel piano inferiore, il secondo nel superiore e tale unione vedremo consacrata nell'architettura posteriore romana. Al porticato dorico corrisponde internamente una fila di sottili colonne a capitello a forma di palma, sicchè questo porticato viene

a dividersi in due navate. Triglifi e metope liscie costituiscono l'adornamento degli architravi dei due piani e vi è da notare nella ringhiera del piano superiore la espressione, a finissimo rilievo, di varie armi, allusione evidente alle vittorie, che resero i principi di Pergamo possenti dominatori nell'Asia Minore. Forse il prototipo di tale decorazione sarà stato offerto dal rogo di Efestione, fantastico per grandezza e per ricchezza, che Alessandro Magno fece innalzare in Babilonia dall'architetto Stasicrate; la colossale costruzione effimera di questo rogo era sormontata da un cumulo di armi. Certo è che anche questo motivo ornamentale delle armi in edifizi passò dall'arte ellenistica nella romana imperiale, in cui un esempio insigne ci è offerto dalla base della colonna istoriata di Traiano.

(da Durm)

Fig. 545. — Ricostruzione parziale del portico di Eumene II a Pergamo.

Priene: l'« ekklesiasterion » ed una casa. — Da una residenza reale si deve ora fare il passaggio a città di provincia. Prima è da menzionare Priene: aspra e fiera si eleva sulla pianura del Meandro una roccia, che è propaggine del promontorio Micale; nel ripiano di questa roccia fu fondata la città di Priene nella seconda metà del secolo IV, al qual tempo appartiene il santuario di Athena *poliàs*, opera di Piteo o Pitide. Regolarissima, come è apparsa dai recenti scavi, è la pianta della città con reticolato di vie intersecantisi ad angolo retto e con piazze che qua e là si aprono, sicchè in questa pianta dobbiamo riconoscere l'applicazione esatta dei canoni dell'architetto Ippodamo di Mileto, che esplicò le sue rigide norme di piani regolatori nella costruzione di città nella seconda metà del secolo V, applicandole al Pireo, a Selinunte e forse a Turii. Una inesauribile e forte sorgente di pura, fresca acqua costituiva una delle risorse migliori della città di Priene, tanto più che quest'acqua era accuratamente incanalata e che cura non minore si era posta nella costruzione di canali di scarico dell'acqua già adoperata; si deve così constatare la rigorosa osservanza in questa cittadina delle norme della

moderna igiene. A ragione Priene è stata paragonata a Pompei per la importanza che essa ha per la conoscenza, che vi possiamo attingere, dell'aspetto di una città di tempi del classico passato, e, come Pompei serve di documentazione migliore per lo studio di una città ellenistico-romana, così Priene, accanto a Delo, ci offre una testimonianza preziosa per quanto concerne il tipo di città del pieno fiorire dell'ellenismo.

(da Durm)

Fig. 546.
Pianta del *bouleuterion* di Priene.

Ma, senza indugiarci sulla ampia *agorà* circondata da portici e sul ginnasio, sarà opportuno soffermarci un po', tra gli edifizi pubblici, sull'*ekklesiasterion* o *bouleuterion* (fig. 546). È esso un edifizio tuttora del secolo III, di forma quasi quadrata (m. 21 per m. 20), nelle cui mura dovevano essere praticate non solo porte, ma anche finestre, mentre il tetto era provvisto di travature e di tegole fittili. Nel mezzo è un piccolo altare quadrangolare circondato all'intorno, per tre lati, da banchi marmorei, che vanno salendo a gradinate come in un teatro. Agli angoli ed agli orli di queste gradinate sono scale assai strette. Verso il quarto lato le gradinate sono sostenute da mura, sicchè la somiglianza con le pareti della *pàrodos* dei teatri è perfetta. Ed il quarto lato è consimile alla scena; in esso si avverte la presenza di una nicchia rettangolare, fiancheggiata da due porte; dinnanzi alla nicchia è una tribuna, in cui è da riconoscere, per dir così, il banco presidenziale, mentre nei più bassi sedili laterali, tra questo quarto lato e le gradinate, dovevano stare gli scribi. Nella disposizione delle gradinate ad angolo retto riconosciamo la conservazione di un vieto elemento, pur sotto l'influsso del piano del teatro, poichè uno dei lati dell'edifizio rettangolare viene eguagliato ad una scena. Il *bouleuterion* di Priene rappresenta adunque uno sviluppo ulteriore, anzi un progresso evidente rispetto al *Thersilion* di Megalopoli, ma nel *bouleuterion* di Mileto vedremo che la evoluzione è del tutto compiuta in un ibrido compromesso tra esterno ed interno.

Come tipo di casa di Priene è opportuno prendere in esame quella contrassegnata nello scavo dal n. 33 (fig. 547). Un lungo corridoio laterale conduce nell'interno e precisamente in un cortile privo di portici e però

pieno di sole; questo cortile ha nel lato orientale la continuazione del corridoio che, in corrispondenza al cortile stesso, doveva essere aperto; nel lato occidentale si apre una serie di camere destinate a varî usi, mentre negli altri due lati del cortile sono, nel meridionale una esedra e nel settentrionale un vestibolo (*prostàs*) a due colonne tra due pilastri, precedente la sala maggiore della casa o *oecus;* con la *prostàs* e con lo *oecus* hanno comunicazione due camere; infine in fondo al corridoio doveva essere la scala, per cui si doveva salire al piano superiore. Nel cortile, nella *prostàs* e nello *oecus* sono, si può dire conservate, dopo tanti secoli, le parti fondamentali del palazzo pre-ellenico, quale in special modo ci è noto da Tirinto, il *mègaron* cioè col cortile che lo precede.

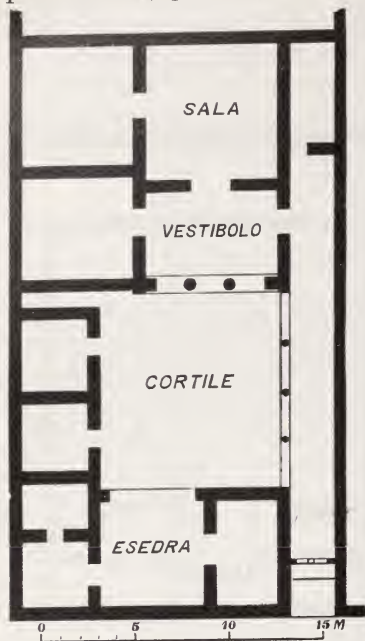



Fig. 547. — Pianta di casa di Priene.

Le case e la sala ipostila di Delo. — Nella città di Delo ci appaiono case provviste di un cortile circondato da un portico, cioè di un peristilio. Nella pianta di casa delia qui riprodotta (fig. 548), un corto corridoio (*thyroreion*) conduce direttamente nel peristilio, nel quale di fronte si apre la sala maggiore, mentre all'intorno sono varî ambienti; due vani destinati certamente a botteghe, si aprono sulla strada ai lati del *thyroreion*.

Fig. 548. — Pianta di casa di Delo.

E nel peristilio si ebbe la varietà rodia quando uno dei quattro lati del portico, quello riguardante mezzogiorno, raggiunse maggior altezza degli altri tre. E così ebbe il nome di cizicena quella sala che prospettava il giardino, il nome di corinzia la sala provvista di colonne nelle pareti all'intorno; egizio e di origine alessandrina fu chiamato il salone, in cui si ebbero, per mezzo di colonne, tre navate di cui la mediana fu più elevata delle altre due.

Di Delo ellenistica deve essere addotto un edifizio di non piccolo interesse, la sala cioè cosiddetta ipostila (fig. 549) che, costruita nell'ultimo trentennio del secolo III a. C. accanto al porto, doveva servire di riparo ai mercanti di Delo, assomigliando in tal modo per la sua destinazione alle Borse di commercio delle nostre città. Si distacca questa sala delia dalle costruzioni elleniche anteriori e si ricollega invece alle tradizioni architettoniche orientali e, specificatamente, egizie. Era essa sala un grande rettangolo (m. 56 per m. 34) a mura chiuse; la facciata era in uno dei lati maggiori, nel cui mezzo si apriva un colonnato. Così in questa sala, come nel *bouleuterion* di Mileto, di cui dopo sarà cenno, si deroga dalla regola ellenica, secondo la quale la facciata con l'ingresso è in uno dei lati più corti dell'edifizio. L'interno era provvisto di una duplice cerchia o *perìstasis* di colonne, nella prima cerchia di ordine dorico, nella seconda di ordine jonico; non solo, ma nel rettangolo mediano vi era una fila di due coppie di colonne con largo distacco tra coppia e coppia. Così, invece della disposizione prettamente ellenica a tre navate e a serie parallele di colonnati, vi è la disposizione concentrica. E la vasta sala era illuminata dall'alto, come si è potuto assodare, per mezzo di un vero lucernario, cosicchè, anche per tale rispetto, l'edifizio di Delo si riconnette all'Egitto: chiari invero sono i rapporti, per esempio, con la sala ipostila di Thouthmes III innalzata tra il 1479 ed il 1447 nel gran tempio di Karnak.

(da Leroux)

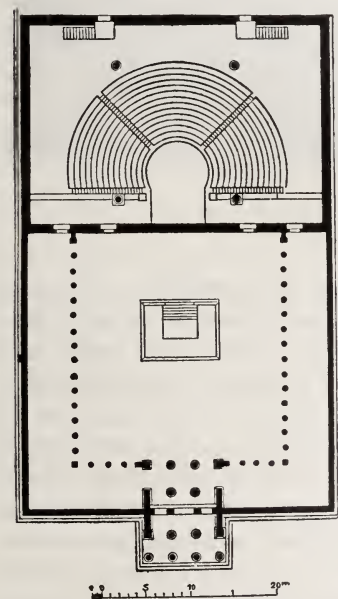
Fig. 549. — Pianta della sala ipostila di Delo.

(da Borrmann)

Fig. 550. — Pianta del *bouleuterion* di Mileto.

Mileto: il Delfinion ed il « bouleuterion ». — In Mileto ellenistica hanno speciale importanza due costruzioni: il *Delfinion* ed il *bouleuterion*. Il *Delfinion*, o santuario di Apollo Delfinio, era il luogo più sacro della città e nel tempo stesso ne era l'archivio principale, perchè nell'ampio piazzale (m. 60 per m. 50) e nei profondi porticati

che lo circondavano erano raccolti numerosissimi monumenti onorifici ed iscrizioni di carattere pubblico, fonte preziosa assai per la storia della città e delle sue istituzioni.

Il *bouleuterion* (fig. 550), costruito circa il 170, era un edifizio a due piani, preceduto da un cortile che era ricinto da un porticato dorico e

(Brogi)

Fig. 551. — Foro di Pompei; in fondo il tempio di Giove.

provvisto di un grande propileo tetrastilo di ordine corinzio; nel mezzo del cortile fu posteriormente innalzato un *heroon* o tomba onorifica riccamente adorna. L'edifizio vero e proprio, il *bouleuterion*, ha forma rettangolare con finto porticato dorico nel piano superiore, ma nell'interno il salone del consiglio ha l'aspetto di un vero teatro con gradinate semicircolari, sicchè dalla forma transitoria di Priene col mantenimento delle gradinate a linee diritte e con la presenza, per dir così, della scena, si perviene col *bouleuterion* di Mileto alla forma del teatro semicircolare dentro una costruzione quadrangolare, dimostrandosi come tipo precursore dei teatri della nostra odierna civiltà.

Pompei ellenistica. — È a causa della famosa eruzione del Vesuvio dal 24 al 26 agosto del 79 d. C. che a Pompei possiamo farci una idea esatta della trasformazione ellenistica di una città italica. A Pompei, fin nel secolo VI era sorto, nel cosiddetto fôro triangolare, un tempio dorico, forse dedicato insieme con Minerva alle tre divinità apollinee, tempio che probabilmente già era in rovina, quando avvenne il fortissimo terremoto del 63 d. C. precursore della eruzione distruggitrice.

E attorno al vetusto tempio ellenico si aggruppavano gli edifizi e le case di Pompei osca, della modesta cittadina di carattere essenzialmente italico. Ma è nel secondo secolo a. C. che assistiamo all'inizio di una trasformazione, di un abbellimento e di un ingrandimento di questa città, sotto l'influsso dei progressi edilizi dell'oriente ellenistico. Questa graduale evoluzione di Pompei continua senza interruzione durante gli ultimi tempi della repubblica romana e nei primi decenni dell'impero, acquista un ritmo di maggior alacrità dopo il terremoto del 63 d. C., ma poco dopo è bruscamente interrotta, e per sempre, dal vulcano sterminatore. Onde è che nell'aspetto di Pompei, da cui lentamente viene sollevato il greve e secolare mantello di cenere, possiamo discernere nelle varie costruzioni diverse epoche, sì da poter ricostruire su salda base la storia edilizia della morta città. È specialmente dal tempo della caduta di Cartagine (a. 146) sino alla morte di Silla (a. 78) che si esplica la trasformazione di Pompei in città ellenistica. Come materiale viene adoperato il tufo e però questo periodo edilizio di Pompei è detto anche periodo del tufo: le case s'innalzano a due piani, viene assai largamente usata la colonna, ampî e lunghi porticati circondano le piazze, mentre il fiorire della città è dimostrato dalla costruzione del teatro, dei bagni, della palestra, della basilica, di templi.

Il Foro di Pompei: il tempio di Giove e la basilica. — Entrando a Pompei dalla Porta Marina si perviene, per breve ed erto cammino, al fôro (fig. 551). È questa una piazza rettangolare di m. 151,60 per m. 47,66, circondata per tre lati da portici, mentre in uno dei lati brevi s'innalza, su alto podio, il tempio di Giove. Una iscrizione latina, trovata all'angolo sud-ovest del fôro, indica come costruttore dei portici, che dànno un aspetto ellenistico a questa piazza di Pompei, il questore Vibio Popidio e per tale iscrizione possiamo assodare che questi portici furono eretti negli ultimi tempi della federazione di Pompei con Roma, poco prima cioè del 100 a. C. Vi fu rinnovazione parziale, ma dei portici primitivi di Vibio Popidio esistono avanzi nel lato meridionale ed in quello orientale, sino alla strada dell'Abbondanza. Anche qui, come nei portici di tipo pergameno, era adottato nel piano inferiore l'ordine dorico, nel superiore il jonico; nelle colonne doriche la parte inferiore non è scanalata, ma faccettata e le proporzioni di queste colonne sono piuttosto basse misurando cinque diametri. Come attorno all'atrio della casa si raccoglievano gli ambienti principali, così attorno al fôro della città erano raccolti gli edifizi di maggiore importanza, sia di sacra destinazione, sia di scopo profano. Tra i primi dobbiamo annoverare pel fôro di Pompei il tempio di Giove, tra i secondi la basilica.

Il tempio di Giove dovette essere innalzato nei primissimi anni di Pompei come colonia romana, cioè come *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum* (80 a. C.); rovesciato dal terremoto del 63, non si era ancora

posto mano alla sua riedificazione, quando avvenne la catastrofe del 79. Il tempio si elevava su di un podio alto m. 3 e misurante di lunghezza m. 37, di larghezza m. 17. Circa metà della lunghezza era occupata dalla cella, dell'altra metà due terzi spettavano al porticato anteriore,

(Brogi)

Fig. 552. — Veduta della basilica di Pompei.

un terzo alla scalinata. Il tempio era esastilo, di ordine corinzio. Carattere italico-etrusco, più che ellenistico, è nell'alto basamento, nell'ampio porticato che serve da vestibolo, mentre il carattere greco si manifesta nelle forme dei membri architettonici ed anche nella breve distanza tra colonna e colonna. E certamente, in questo edifizio, a modello del tempio di Giove Ottimo Massimo Capitolino di Roma madre, dovevano essere venerate, oltre a quella di Giove, le divinità di Giunone e di Minerva. L'altare comune dei tre numi era collocato su di una piattaforma, che si avanzava a metà della scalinata ed in cui è da riconoscere la tribuna oratoria.

La basilica (fig. 552) all'angolo sud-ovest del fôro era uno degli edifizi più grandiosi e certo il più importante dal punto di vista architettonico della intiera città. Sullo stucco di una delle pareti una iscrizione graffita menziona la data del 3 ottobre 78 a. C.; da ciò si deduce che l'edifizio si riconnette al rinnovamento del fôro pompeiano, avvenuto nella seconda metà del secolo II a. C., e così nella basilica di Pompei

si ha indubbiamente l'esempio più antico sino a noi conservato di una forma di edifizio, che tanta importanza ebbe nel mondo romano, a cominciare dalla basilica Porcia innalzata a Roma nel 184 a. C., e che si perpetuò nella religione cristiana. Nella basilica, si svolgeva ciò che usualmente prima avveniva nelle località all'aperto, nell'*agorà* o nel fôro: servì invero questo tipo di edifizio in principal modo al traffico e alla amministrazione della giustizia; così la destinazione della basilica veniva in certo qual modo ad essere consimile alla destinazione della sala ipostila di Delo e di altre costruzioni a portici e a colonnati nelle città ellenistiche. Ed in realtà i modelli delle basiliche di Pompei e di Roma devono essere ricercati nell' oriente ellenistico, a cui accenna anche il nome, che certo si riconnette a quello che designava regi porticati, genere di costruzione che, come ben appare, era assai in fiore nelle residenze principesche dei Diadochi. Dei modelli della basilica italica nessun residuo, sinora, è stato riconosciuto negli scavi e nelle rovine dei varî centri ellenistici.

Fig. 553. Pianta di edifizio di tipo basilicale a Thera.

(da Overbeck)

Fig. 554. — Pianta della basilica di Pompei.

Ma, certamente, si deve ammettere che sia una forma primigenia di b a s i l i c a un edifizio di Thera (fig. 553) che serviva come luogo di riunione; è esso un vasto ambiente rettangolare di forma allungata, con pareti provviste di porte e di finestre e con una fila di colonne nel mezzo, sì da costituire due navate. E come dall'arcaicissimo tipo di tempio a due navate si sviluppa il tempio a tre navate, così da questo tipo di edifizio sarebbe derivata la basilica, quale ci appare a Pompei. Così l'edifizio di Thera starebbe alle basiliche del tipo di quella di Pompei, con l'ingresso cioè in uno dei lati minori,

come l'edifizio di Delo, detto la sala ipostila, starebbe alle basiliche con l'ingresso in uno dei lati maggiori.

La basilica pompeiana è in pianta (fig. 554) un rettangolo che misura m. 67 per m. 25,30; cinque ingressi tra sei pilastri introducono in uno stretto vestibolo scoperto, nel cosiddetto *Chalcidicum;* saliti quattro gradini, si penetra nell'interno della basilica per mezzo di cinque entrate, di cui le tre mediane, aperte tra colonne, corrispondono allo spazio principale intermedio della grande sala, tutta circondata da colonne. Ed in realtà qui si ha un vero peristilio di 28 colonne corinzie, quattro in ciascun lato minore, dodici in ciascun lato maggiore. Corrispondentemente alle 24 colonne dei lati maggiori sporgono dalle pareti delle mezze-colonne joniche, minori di quelle del peristilio e su cui, per eguagliare l'altezza del peristilio, dovevano essere collocate minori colonne corinzie. Così la navata centrale aveva altezza eguale alle laterali, ed era probabilmente scoperta; la luce penetrava inoltre nell'interno dall'alto delle pareti all'ingiro, perchè nei lati minori si aprivano nei muri, tra colonna e colonna del giro superiore, delle finestre e nei lati maggiori o gl'intercolunni erano lasciati aperti oppure nei muri costituenti questi intercolunni, erano state aperte delle finestre. Nella parte occidentale del salone si elevava un podio, che era originariamente adorno di colonne, costituendo in tal modo una specie di tribuna, in cui appunto dobbiamo riconoscere il tribunale, il luogo cioè da cui si amministrava la giustizia.

Se la basilica di Pompei nelle sue forme architettoniche suscita il nostro interesse, questo interesse è anche aumentato dalla sua tecnica costruttiva. Le colonne del peristilio sono invero formate di laterizi e costituiscono perciò uno degli esempi più ragguardevoli per antichità dell'uso del materiale di cotto, che sì grande applicazione in edifizi colossali ha nella architettura imperiale romana; così, per quanto concerne la tecnica, appare l'elemento indigeno italico in questo edificio di pretta derivazione greca.

La decorazione a stucco o il primo stile pompeiano. — Le pareti infine erano rivestite di una decorazione a rilievo di stucco, che imita le varietà molteplici di lastre marmoree di natura diversa; è il metodo di decorazione, forse desunto dall'oriente ellenistico e, secondo maggior probabilità, più che da Alessandria, dalle sedi dell'Asia Minore, con le quali appunto, a partire dalla seconda guerra punica, Roma, e con Roma tutto il mondo italico, ebbe rapporti assai vivi. Vi è una notizia che ci tramandano Vitruvio (II, 8, 10) e Plinio (*N. H.*, XXXVI, 47), secondo la quale questo metodo d'incrostazione, ma non già con lo stucco e la pittura, sibbene con varie qualità di nobilissimi marmi, era già in uso nella prima metà del secolo IV, poichè i detti scrittori rammentano l'applicazione di tale metodo decorativo nelle pareti del palazzo del re

Mausolo. E del resto da una notizia della prima metà del secolo XVI desumiamo che in modo consimile era espressa la decorazione interna del Mausoleo. Ed incrostazioni marmoree si osservano in età ellenistica nelle pareti esterne del porticato della terrazza di Athena in Pergamo, mentre imitazioni di stucco dipinto, simili alle pompeiane, ci sono note da residui di decorazioni parietali di case ellenistiche sia a Pergamo e a Priene che ad Alessandria. Tale metodo decorativo in Pompei è in uso nel periodo detto del tufo, costituendo esso il primo dei quattro stili, in cui è stata divisa la decorazione pittorica pompeiana.

(da Mau)

Fig. 555.
Pianta delle Terme Stabiane di Pompei: A, ingresso - B, porticato - C, palestra - I-VIII, bagno degli uomini (V, *frigidarium* - VI, spogliatoio - VII, *tepidarium* - VIII, *caldarium*). - 1-6, bagno delle donne (1, spogliatoio - 3, *tepidarium* - 4, *caldarium*) - *e*, gabinetti particolari.

Pompei: le Terme Stabiane. — Al secolo II a. C. rimontano i più antichi bagni pubblici di Pompei, cioè le Terme Stabiane (fig. 555) che subirono una ricostruzione ai primi tempi di Pompei come colonia romana, quando furono applicate pareti vuote e pavimenti poggianti su pilastri (*suspensurae*) per le correnti di aria calda. Dall'ingresso a mezzogiorno si penetrava in un cortile circondato per tre lati da portico, nella palestra, cioè nel luogo per le esercitazioni ginnastiche che, seguendo la moda ellenica, era congiunto al bagno. Nella parte occidentale della palestra era la grande vasca natatoria con altri due minori bacini. Nelle Terme Stabiane si nota la divisione tra il bagno degli uomini e quello delle donne; il primo nell'angolo sud-ovest ha una stanza a volta (fig. 556) per svestirsi (*apodyterium*), ove, lungo le pareti, sono dei banchi al di sopra dei quali sono scavate le nicchie per il deposito dei vestiti. Accanto è il rotondo *frigidarium*, in cui la luce penetra da un'apertura alla cima del tetto a cupola, e poi sono il *tepidarium* ed il *caldarium* riscaldati da un piccolo ambiente per mezzo di condotti sotto i pavimenti e dietro le pareti. Il *tepidarium* è piccolo, essendo esso più che altro un ambiente di passaggio; il *caldarium* ha una specie di abside, in cui era il *labrum* o bacino di acqua fredda, mentre nel lato minore dell'ambiente era lo *alveus* o bacino di acqua calda. Nella parte destinata alle donne più a settentrione si ripetono, in proporzioni più modeste e senza il *frigidarium*, le parti del bagno per gli uomini, mentre a settentrione della palestra vi sono gabinetti per bagni singoli e luoghi di decenza.

Pompei: la casa del Fauno. — Tra le case pompeiane di questo periodo del tufo, e per ampiezza e per ricchezza, è preminente la casa del Fauno (fig. 557), così denominata dalla statuetta bronzea di Fauno

(Brogi)

Fig. 556. — Veduta dell'« apoditerio » delle Terme Stabiane a Pompei.

danzante ivi rinvenuta (1). Per la sua architettura, per la disposizione ed abbondanza degli ambienti, per la policroma decorazione delle pareti accuratamente condotta, pei preziosi musaici, che ne ornavano il pavimento, tra cui primeggia quello insigne detto di Alessandro Magno, che più innanzi sarà oggetto del nostro esame, per le altre opere di arte in bronzo, in argento che vi furono trovate, questa casa o, meglio, questo palazzo deve essere considerato come un'importantissima documentazione della cultura italica imbevuta dei progressi raffinati e del lusso del mondo ellenistico. Due atrî e due peristili possiede la casa del Fauno; degli atrî uno è di forma primitiva, l'altro è di forma più tarda o tetrastilo. L'atrio primitivo, detto tuscanico e veramente indigeno, è ricoperto da un tetto spiovente nel mezzo, in cui

(1) Napoli, Museo Nazionale.

è praticata un'apertura (*compluvium*), alla quale corrisponde nel pavimento un bacino per ricevere l'acqua piovana (*impluvium*). Nell'atrio tetrastilo il rettangolo del *compluvium* riposa su quattro colonne, sicchè esso non rappresenta se non uno stadio ulteriore dell'atrio primitivo. Attorno ai due atrî della casa del Fauno sono varî ambienti

(da Overbeck)

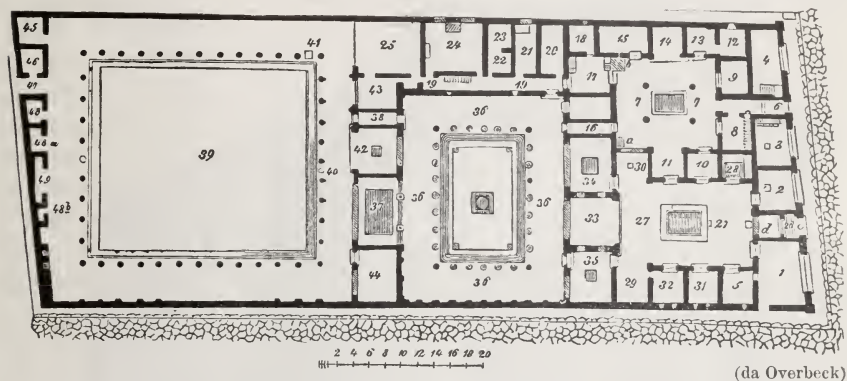



Fig. 557. — Pianta della casa pompeiana del Fauno: 6, ingresso - 7, atrio a quattro colonne - 27, atrio tuscanico - 29 e 30, *alae* - 33, *tablinum* - 34 e 35, triclini - 35, primo peristilio - 37, esedra del musaico di Alessandro - 42 e 44, altri triclini - 39, secondo peristilio.

e per mezzo del *tablinum*, o camera principale, dall'atrio tuscanico, e di un corridoio o *andrôn* dall'atrio tetrastilo si perviene ad un peristilio circondato da ventotto colonne joniche con architrave di tipo dorico. Quattro stanze da mangiare (*triclinia*) per le quattro stagioni dell'anno sono attorno al peristilio, ed una esedra, che era adorna del grandioso musaico di Alessandro Magno, conduce al secondo e più ampio peristilio di ordine dorico contenente il giardino (*xystus*). E su questo porticato dorico se ne innalzava un secondo di ordine jonico; così in alcune parti di questo palazzo vi erano due piani.

Il tempio di Ercole a Cori. — Oltre al tempio di Giove a Pompei conviene far cenno di altri tre edifizi sacri dell'Italia centrale e cioè di quello di Ercole a Cori, del tempio jonico del Foro Boario a Roma, del tempio rotondo detto della Sibilla a Tivoli. Il tempio di Cori (fig. 558), che risale all'inizio del secolo I a. C., è una curiosa ed interessante documentazione di tarda architettura dorica in suolo italico. Come il tempio di Pompei, così questo di Cori s'innalza su di un alto podio ed è preceduto da un colonnato profondo, cioè della larghezza di tre intercolunni. Il tempio è tetrastilo e la colonna, che si allarga in basso in una orlatura, poggia su di una modesta base a rettangolo, facendo in tal modo ricordare il tipo della colonna tuscanica; il fusto è sottile e, sino ad un terzo dell'altezza, non è scanalato, ma faccettato; assai ridotto è il capitello sia nell'echino meschinissimo e di contorno pia-

neggiante, sia nell'abaco sottile. Pure meschina è la trabeazione, che non raggiunge un sesto dell'altezza della colonna. Se si pensa che il canone arcaico dei templi dorici comportava la proporzione di uno a tre tra la trabeazione e la colonna, si può misurare il processo di snaturamento, che ha subìto l'ordine dorico, il quale ha perduto i suoi caratteri peculiari in questo progressivo schematismo. Tra colonna e colonna vi è posto per cinque triglifi, che pure sono sottili; questo carattere il tempio di Cori ha comune con altre costruzioni ellenistiche, per esempio con la trabeazione del piano inferiore del porticato della terrazza di Athena sull'acropoli di Pergamo.

(Anderson)

Fig. 558. — Il tempio di Cori.

Il tempio jonico del Foro Boario a Roma. — Di un cinquantennio più recente del tempio di Cori e perciò della fine di questo periodo d'arte è il grazioso tempio (fig. 559) situato nel Foro Boario a Roma che, trasformato in chiesa cristiana col nome di S. Maria Egiziaca, è stato creduto come sacro o a Portumno o alla Fortuna Virile o alla *Mater Matuta.* In ordine di tempo esso è il primo edifizio sacro della eterna città che ci sia pervenuto in buono stato di conservazione. Anche qui vi è un podio il quale doveva possedere nel lato d'ingresso una gradinata. L'edifizio è di ordine jonico, è tetrastilo, è pseudo-perittero in quanto che, all'infuori del porticato anteriore, profondo due intercolunni, esso

è circondato da mura, da cui sporgono esternamente tre mezze-colonne in ciascuno dei lati lunghi e due nel lato breve posteriore, mentre nei quattro angoli sono tre quarti di colonna. Tale schema è adatto ad un edifizio di grandi proporzioni, ma in questo piccolo

(Brogi)

Fig. 559. — Il tempio cosiddetto della Fortuna Virile a Roma.

edifizio serve esso a produrre un effetto di eleganza e di ricchezza. Nella forma del capitello e nella base di tipo attico riposante su di un plinto rettangolare, si devono riconoscere i caratteri stilistici delle costruzioni di Ermogene, introdottisi in Roma solo verso la metà del secolo I a. C.

Il tempietto della Sibilla a Tivoli. — L'elegante tempietto rotondo di Tivoli (fig. 560), collocato su di un podio, signoreggia una precipite roccia, nella cui profondità rumorosamente cadono le acque dell'Aniene. Diciotto colonne corinzie di travertino costituivano il porticato di questo edifizio, che si ricollega alle *tholoi* elleniche; in parte è conservato sulle colonne rimaste l'architrave con residuo della iscrizione dedicatoria e con un ricco fregio di carattere romano, di pesanti festoni di frutti sostenuti da bucrani. Il basso architrave, il capitello con le foglie di acanto grosse e vizze con massiccie volute angolari e la sagoma delle basi ripetono i caratteri di edifizi pompeiani del periodo del tufo, per

esempio della basilica. Come nella *thymele* di Epidauro, così qui la luce penetrava nell'interno dalla porta e dalle due finestre che la fiancheggiavano. Mancava qui la cupola piena per coprire l'edifizio, ma essa non apparirà neppure negli edifizi augustei; la copertura era adunque a forma di cono schiacciato come negli edifizi ellenici consimili. In un rilievo di età augustea (1) noi scorgiamo un tempio consimile, probabilmente il tempio di Vesta nel Foro romano ricoperto a forma di tenda.

(Brogi)

Fig. 560. — Il tempio cosiddetto della Sibilla a Tìvoli.

Caratteri della scultura ellenistica. — Durante il lungo periodo dell'ellenismo vediamo nella scultura le varie correnti stilistiche delle età trascorse o separatamente fluire o fondersi insieme. La scultura aveva già raggiunto altezze insuperabili nei secoli V e IV ed all'arte dei sommi, di Fidia, di Policleto, di Scopa, di Prassitele, di Lisippo, doveva appoggiarsi l'arte dei minori epigoni. Ma i caratteri stilistici di questi artefici maggiori vengono accentuati, quasi come se con la esagerazione di ciò che era stato in modo sì alto espresso, si venisse a manifestare aspetti e concetti del tutto nuovi. Naturalmente, dapprima, l'arte plastica ellenistica si riattacca in modo essenziale alle scuole del sec. IV e in maggior grado a Lisippo, ultimo per età dei grandi artisti, ma in sèguito si ritorna anche alla grandiosità degli schemi del sec. V. Ma la virtuosità del drappeggio di Timoteo si affina in pieghe minute e tormentate, il *pathos* di Scopa si accentua in fremiti smodati dell'animo, la grazia di Prassitele trascende in raffinata leziosaggine, il movimento nervoso di Lisippo si muta in esagerata agitazione. Più tardi, anche nel ricollegamento coi modelli di solenne grandiosità del secolo V vi è gonfiezza, ampollosità; si cade nel barocco. Ed il naturalismo nel ritratto, di cui già in precedenza vi erano stati esempi, diventa una regola: è un crudo naturalismo nel rendimento delle forme di determinati

(1) Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

personaggi, mentre d'altro lato la scultura si compiace di esprimere, con non minore realismo, tipi della vita reale e forme talora ripugnanti o per vecchiaia o per bruttezza o per infima condizione di vita. Così fiorisce la rappresentazione di genere, di cui i germi già vedemmo nell'arte di Prassitele. Ed eccelle la plastica ellenistica nella espressione di tipi esotici, in cui i varî caratteri di razza sono resi con grande esattezza; di tale indirizzo sono foriere nella fase di arte precedente la statua di Mausolo e le figure di molli orientali nel sarcofago sidonio di Alessandro Magno. Infine si deve notare l'apparizione nel rilievo e poi anche nella scultura a tutto tondo, dell'elemento d'impressionismo pittorico. Solo negli ultimi tempi si ritorna alle pure fonti e vi sono rifacimenti e riproduzioni di temi e di schemi già trattati nell'arte specialmente del secolo V; ma questo ritorno al passatò produce sculture di fredda espressione, prive di sentimento, sculture, per dir così, di carattere accademico.

La Nike di Samotracia. — Nel 306 Demetrio Poliorcete affonda e mette in fuga a Salamina di Cipro la flotta di Tolemeo Soter, ed in sèguito alla vittoria assume il titolo regio. Grandissima importanza ebbe questa battaglia, che consacrò la spartizione dell'effimero impero di Alessandro Magno in parecchie monarchie indipendenti l'una dall'altra e che ebbero ciascuna una vita propria sino al trionfo della supremazia romana. Nelle monete di Demetrio dal 294 al 288 si allude alla sua vittoria navale con una figura di Nike, che suona la tromba al di sopra di una prora di nave. Manifestamente è in queste monete il ricordo di un monumento votivo del vincitore e per fortuna questo *ex-voto* è pervenuto, sia pure mutilo, sino a noi: cioè la Nike di Samotracia, proveniente dal santuario dei Cabiri (1) (fig. 561), che, come protettori della navigazione, furono onorati in tal modo da Demetrio e che nel periodo ellenistico ebbero culto di eccezionale importanza precisamente nell'isola di Samotracia. Così la statua di Samotracia è in modo esatto fissata nel tempo; appartiene allo scorcio del secolo IV ed apre come un fragoroso suono di fanfara la serie delle opere plastiche, così piene di effetto dell'ellenismo.

La Nike è in piedi sulla prora, ad ali spiegate; impugnando nella destra una tromba e nella sinistra l'ornato a forma di croce di una nave nemica (*stylis*) annunzia il grande, definitivo successo di Demetrio dalla nave ammiraglia in vista del porto. Al contrario della Nike di Peonio, rappresentata volante, quella di Samotracia è effigiata ferma, eppure nel confronto tra le due statue quanto maggior movimento, quanta maggior agitazione sono in questa ultima!

(1) Parigi, Museo del Louvre.

E questo movimento, questa agitazione si avvertono nel possente remeggio delle ali di aquila, ma in particolar modo nel drappeggio, nel cui trattamento la virtuosità dello scultore palesa una maestria irraggiungibile. E vi è contrasto nel drappeggio di questa superba figura: pieghe minutissime sono nel chitone aderente al corpo, ripiegato a spirale e sotto cui risalta l'ampio petto, gonfio per l'azione del suono acutissimo della tromba; lunghe, profonde, oscure pieghe sono invece nello *himation*, in modo negletto avvolto attorno alla parte inferiore del corpo. Il vento, la fresca brezza marina, che eccita, esalta ed inebbria, sferza la trionfale, orgogliosa figura della dea e, facendo modellare il chitone sul corpo, ne raccoglie ed agita i lembi, mentre distacca, o gonfiando in alto, o abbattendo a terra, lo *himation*. È mezzo efficacissimo pel raggiungimento di un effetto grandioso è il gonfiare dello *himation* tra gamba e gamba che, arricchendo di assai la parte inferiore della figura e donandole una solida base, prepara acconciamente il passaggio al torso, al petto, alle ali ampiamente distese. Tutto in questa scultura pare che ci renda sensibile la capricciosa brezza del mare, sicchè sembra quasi di aspirare il salso odore dell'ampia superficie delle acque. Così il virtuosismo nel drappeggio femminile agitato dal vento, in cui tanto si distinse l'arte di Timoteo nel secolo IV, raggiunge qui il massimo della sua espressione; e purtroppo ignoriamo chi fu

(Fot. Min. Pubbl. Istr.).

Fig. 561. — La Nike di Samotracia (circa m. 2).

l'artefice insigne che creò questo capolavoro! Nel quale e il *pathos* scopadeo e l'agitazione lisippea sembrano fondersi con accenti di arte novella, di effetti più immediati sui sentimenti degli spettatori.

La Tyche di Antiochia. — È naturale, come già si disse, che in questi primi tempi dell'ellenismo avesse importanza precipua la scuola rampollata dall'arte di Lisippo; in parecchie opere invero del secolo III è innegabile l'influsso esercitato dal grande sicionio. Si deve menzionare a tale proposito la statua della Tyche o Fortuna di Antiochia sull'Oronte, che noi conosciamo principalmente da una copia marmorea, sia pure non molto fedele, dalla Via Latina (1) (fig. 562) e da parecchie riduzioni in bronzo. Fu la Tyche di Antiochia una creazione celebre nell'antichità, chè noi la vediamo riprodotta come tipo su monete non solo di Antiochia, ma di altre città; essa è inoltre un'opera che può essere datata con sufficiente esattezza, dovendo la sua esecuzione di poco essere posteriore alla fondazione della città (a. 300) per opera di Seleuco I. Autore ne fu Eutichide sicionio, scolaro di Lisippo, il quale nel rappresentare la città di Antiochia nella figura allegorica di Tyche volle alludere alla felice scelta del luogo, ove la città fu fondata. Così una giovine donna, nobilmente drappeggiata e con la testa cinta di una turrita corona, è seduta su di una roccia in posa negletta, mentre lo sguardo suo sembra che erri compiacente sulle fertili campagne che la circondano; ai suoi piedi un giovine ignudo emerge nuotando: è il fiume Oronte dal corso parzialmente sotterraneo, che appare di nuovo alla superficie terrestre. Vi è in quest'opera novità di concetto; si ha la personificazione della Fortuna di una città, cioè la effigie della città stessa, la quale in tal modo non è più simboleggiata, come per l'addietro, dalla divinità sua protettrice. E la peculiare corona di torri, che Euripide già conosce (*Ecuba*, v. 910) e che sembra una derivazione dall'oriente semitico, dalla Astarte siria, pare che solo col periodo ellenistico si sia introdotta

(Alinari)

Fig. 562. — La Tyche di Antiochia (cm. 90).

(1) Roma, Museo del Vaticano, Galleria dei Candelabri.

nell'arte figurata dei Greci. Così con la statua di Eutichide il tipo figurato allegorico della città è creato; se si esamina poi minutamente quest'opera di Eutichide vi riconosciamo quella complicazione di atteggiamenti, quella nervosità peculiari delle opere lisippee; ma qui le qualità del maestro sono vieppiù accentuate.

(Brogi)

Fig. 563. — La Fanciulla di Anzio (m. 1,72).

La Fanciulla di Anzio. — E alla cerchia lisippea pare che appartenga un insigne originale che, alcuni anni or sono, tanto dibattito di opinioni riescì a sollevare, cioè la Fanciulla di Anzio di marmo pario (1) (fig. 563). Ascritta all'arte o di Leocare, o di Prassitele, o della scuola di Lisippo (la sacrificante o *epithyousa* di Fanide), o di ignoto scultore ellenistico, questa statua ha tuttavia indubbî i caratteri delle forme e de'concetti lisippei, ma serba ancora l'enigma per quanto concerne il suo contenuto. Non di meno si è indotti a scegliere tra due interpretazioni, che cioè la fanciulla rappresenti una semplice serva del culto o una veggente. Ma dinnanzi a tali incertezze è meglio accontentarsi di ammirare la suggestiva figura, sia nel suo assieme che nelle sue parti, e di collocarla nell'orizzonte artistico a cui indubbiamente appartiene, cioè nei primi tempi dell'ellenismo. Le divergenze del resto di opinioni, suscitate dalla Fanciulla di Anzio, hanno ragione di essere, qualora si rifletta che essa, e per contenuto e per stile, possiede una personalità sua propria nella congerie delle opere plastiche a noi pervenute dall'antichità classica;

(1) Roma, Museo Nazionale Romano; già ad Anzio, Villa Sarsina.

mentre il suo schema si ritrova in pittura applicato a personaggi di essenza servile.

La fanciulla ha un corpo di modellatura forte, salda, energica, con petto non sviluppato affatto, col volto grazioso sì, ma esprimente vigore e salute; il motivo è pieno di compostezza e rammenta per la ponderazione, per l'incrocio delle braccia l'*Apoxyòmenos* di Lisippo. Indossando un chitone, che le è disceso dalla spalla destra, e lo *himation* avvolto negligentemente attorno al corpo, la fanciulla sostiene un piatto dirigendo su di esso lo sguardo; nel piatto sono residui di oggetti attinenti al culto, e cioè un ramoscello, un rotolo forse di papiro e i piedi di un arnese, forse di un braciere o di un cofano. Ma l'attitudine della fanciulla denota indifferenza, quella indifferenza che può possedere un essere subordinato in una funzione d'indole sacra, e però anche per tale ragione ci persuade in maggior grado la ipotesi, che vede nella figura rappresentata una semplice serva, una inferiore attendente ad un sacro culto. Si osservi inoltre il verismo nel panneggiamento dell'abito trascuratamente indossato; manca qualsiasi studio di eleganza nella disposizione dell'abito; quale differenza, per esempio, dalla Ercolanese! Ed il mantello è sgualcito ed è posto con indifferenza attorno alle anche, ed il chitone cade sulla mammella destra ed è con sciatteria tirato in su alla cintura. E per di più tanto il chitone quanto lo *himation* sembrano di stoffa volgare che a stento si modella sulle forme del corpo. Si ponga infine attenzione alla negletta acconciatura dei capelli, tutti raccolti attorno al capo in un grosso ciuffo sulla fronte. E con tutto questo e appunto per questo, quale forza suggestiva emana da tale enigmatica figura, quasi isolata tra tutte le altre a noi note e però per noi così pregevole!

Il gruppo dei Lottatori degli Uffizi. — Alla cerchia lisippea appartiene anche per le proporzioni dei corpi un'altra singolare opera plastica: il gruppo marmoreo dei Lottatori proveniente dalle vicinanze del Laterano (1) (fig. 564); in esso le teste sono antiche ma non pertinenti. È un groviglio veramente magnifico di due giovani corpi atletici in un attimo del duro cimento. Tanta è la vita di moto febbrile in questo gruppo, che vengono alla mente le parole di Luciano (*Anacarsi o Della palestra*, 24): « quelli che lottano insieme avvinti, imparano a cadere con sicurezza, ad alzarsi con agilità, a muoversi, a rivolgersi, ad agitarsi, a sopportare le strette, a sollevare l'avversario ». Vi è indecisione sull'esito della lotta; l'atleta, che è al di sopra, deve invero sostenere il fiero colpo, che tenta l'avversario, puntellandosi con estrema forza sulla gamba destra, per fare agire tutta la parte sinistra del corpo

(1) Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

come una leva possente; l'atleta che sta al di sotto è soggetto all'imminente pericolo del braccio destro del tutto libero dell'avversario, che può esercitare una pressione irresistibile e produrre un completo abbattimento di forze. Chi sarà il vincitore? Così l'artista ha voluto riprodurre un momento fuggevole della lotta, il momento veramente supremo d'indecisione.

(Alinari)
Fig. 564. — Gruppo dei Lottatori (alt. m. 0,90, largh. m. 0,71).

Il Poseidon di Milo. — Gli accenti dell'arte del grande scultore sicionio sono tuttora riconoscibili, insieme a quelli scopadei, in una imperiosa figura di dio scolpita in marmo pario, nel colossale Poseidon di Milo (1) (fig. 565). La figura del dio dell'irrequieto, tormentato elemento è una di quelle che meglio si confanno all'indole dell'arte ellenistica, come le figure di Athena e di Apollo nel V secolo, quelle di Afrodite e di Dioniso nel IV. Rispetto al Poseidon di Porto quello di Milo palesa un carattere di maggior grandiosità, di maggior movimento. È esso in una posa superba, si direbbe quasi enfatica, con forte torsione del corpo, col tridente, a cui poggia la destra assai sollevata ed allontanata dal corpo, col volto diretto in alto, dopo aver scrollato la umida e scomposta chioma, con lo sguardo fisso nella immensa distesa delle onde; col torso muscoloso contrastante con lo *himation*, girato con noncuranza attorno alle gambe. Non vi è più la serena grandezza divina, ma vi è la esibizione ricercata, quasi teatrale, di una invitta, turbolenta possanza.

La Venere dei Medici. — Una idea chiarissima della differenza che esiste tra l'arte del secolo IV e quella ellenistica ci è offerta anche dal confronto tra l'Afrodite Cnidia di Prassitele e l'Afrodite marmorea

---

(1) Atene, Museo Nazionale Atcheologico.

di provenienza romana, nota col nome di Venere dei Medici (1) (fig. 566). Concettualmente e formalmente quest'ultima opera si riallaccia alla prima: è la stessa corrente prassitelica, che tuttavia nell'opera ellenistica non mostra più la primitiva limpidezza. La Venere dei Medici sta per scendere in mare, ma l'atteggiamento suo palesa un senso di timore non più inconsapevole, ma cosciente. Il volto della dea guarda in lontananza come nella Cnidia, ma non vi è più lo sguardo sognatore; invece negli occhi e nel sorriso vi è l'intimo compiacimento delle proprie forme divine, commisto alla timidezza prodotta dalla totale nudità. E con gesto più accentuato di pudicizia la dea si scopre il petto e le parti vergognose. Così la soavità infinita della Cnidia si è trasformata in raffinatezza, in eleganza ricercata e civettuola; il motivo realistico del bagno è più accentuato, e per la pudicizia e la voluttà commiste insieme, più non si ha l'impressione di avere dinnanzi agli occhi la bellissima tra le dee, ma una mortale di bellezza divina.

(Alinari)

Fig. 565. — Poseidon di Milo (m. 2,45).

La testa femminile di Chio. — Di derivazione prassitelica per determinati aspetti è la bella testa marmorea di Chio (2) (fig. 567). Già nella Afrodite Cnidia e, in generale, nelle creazioni dell'arte evoluta di Pras-

(1) Firenze, R. Galleria degli Uffizi.
(2) Boston, Museo di Belle Arti.

sitele vi è una tendenza impressionistica, la quale nella testa di Chio raggiunge il massimo grado con l'opportuno contrasto di luci e di ombre, con le delicatissime sfumature nei passaggi dei tratti del viso. Così in questo volto suggestivo vi è il concepimento proprio della Cnidia, con l'umido sguardo di sogno negli occhi, che dovevano essere di color chiaro, con la dolce pacatezza piena di nobiltà; ma con tutto questo le forme non sono prassiteliche, sia pel differente ovale del viso, sia per la conformazione della fronte che gravita un po' lateralmente, sia per la linea del naso, assottigliantesi verso il basso, con le narici piuttosto larghe, sia infine per la forte accentuazione degli zigomi.

(Alinari)

Fig. 566. — Venere dei Medici (m. 1,53).

L'Afrodite di Dedalsa. — Il tema prassitelico di Afrodite al bagno fu ulteriormente sviluppato e trattato in modo novello, per la scultura a tutto tondo, dall' artista bitinio Dedalsa, attivo nella seconda metà del secolo III; invero in Nicomedia, fondata nel 264, eseguì egli la statua del culto principale della città, di Zeus Stratios. Applicando in una statua isolata un motivo già di uso corrente nell'arte pittorica dei Greci da età arcaica, Dedalsa effigiò nel marmo la dea accosciata a terra e poggiata sul ginocchio sinistro e tutta percorsa dal brivido prodotto dalla doccia di fresca acqua. Un torso mozzo, proveniente da Vienna di Francia (1) (fig. 568), di encomiabile lavoro dà la idea più prossima dell'originale, mentre

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 567. — Testa di Afrodite da Chio (grande al naturale).

(1) Parigi, Museo del Louvre.

poi esistono numerose interpretazioni della creazione di Dedalsa con caratteri di maggiore leziosaggine, che ci provano il favore assai grande, che incontrò l'opera dello scultore bitinio nel mondo ellenistico-romano. Nella quale opera la essenza divina di Afrodite viene a sparire quasi intieramente, e palesi assai divengono i tratti di una scultura di genere, di un tipo atto assai più alla decorazione di fontane in ricchi giardini che al decoro di templi o di recinti sacri. Il torso di Vienna ci offre una esuberante figura, che ci fa ricordare i nudi femminili del grande Rubens; così in questo tipo statuario, che si riconduce alla corrente prassitelica, si avverte già una leggiera sfumatura di grandiosità un po' spinta, il germe di ciò che costituisce in sèguito il barocco dell'arte ellenistica dell'Asia Minore. Si noti poi che per la composizione sua rigorosa in sè racchiusa, l'Afrodite di Dedalsa ci fa ricordare il gruppo dei Lottatori.

(Alinari)

Fig. 568. — Torso di Afrodite da Vienna (grand. naturale).

Con Dedalsa abbiamo un artista non più nativo della Grecia propria, come quasi esclusivamente abbiamo visto nelle precedenti fasi di arte, ma nativo dell'Asia Minore, ormai intieramente ed intimamente pervasa dalla civiltà, che ha preso le mosse dalla Grecia. Gli artisti che nel secondo cinquantennio del sec. IV trasportano la loro attività nelle varie sedi dell'Asia Minore, fanno scolari in questa regione e ben presto si costituiscono scuole regionali asiatiche.

I ritratti di Demostene, di Esopo, di Eutidemo I. — Per l'arte del ritratto nel secolo III basterà prendere in esame i ritratti di Demostene, di Esopo, di Eutidemo I di Battriana (222-187 a. C.).

Una statua marmorea proveniente da Tuscolo (1) (fig. 569) riproduce le severe sembianze del sommo oratore attico, derivando essa da un originale bronzeo, che nel 280, cioè quarantadue anni dopo la morte di Demostene, per incombenza degli Ateniesi eseguì l'artista Polieucto. Ben conviene a questa immagine l'epigramma, che gli Ateniesi incisero

(1) Roma, Museo del Vaticano, Braccio Nuovo; già a Frascati, Villa Aldobrandini. Le mani incrociate, provenienti dal giardino Barberini a Roma ed appartenenti ad altro esemplare, sono nel palazzo Barberini.

sotto questo bronzo di Polieucto innalzato nell'*agorà:* « Se tu, o Demostene, avessi avuto potenza eguale all'animo, non mai l'Ares Macedone avrebbe signoreggiato gli Elleni » (PLUTARCO, *Demostene*, 30). Ed invero dal volto pensieroso e triste con l'alta, intellettuale fronte solcata da rughe profonde, col torvo sopracciglio corrugato, traspare la fiera, diuturna lotta sostenuta dal grande oratore contro Filippo e contro i suoi seguaci in Atene, e tutta a prò della libertà, dell'onore della patria; le mani incrociate accentuano l'espressione dell'interno cruccio, della repressa ribellione contro la prepotenza straniera. Ed energia e volontà e attività sono in sommo grado espresse nel marmo come in sommo grado costituivano esse le qualità, che Demostene possedeva. Quale distacco dalla olimpica figura di Sofocle della fase di arte precedente! Anche tale confronto ci rende accorti delle mutate direttive nell'arte del ritratto dal secolo IV al già inoltrato ellenismo.

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 569. — Demostene (ric. Hartwig).

Nel ritratto di Esopo, che a noi è noto da un busto marmoreo romano (1) (fig. 570), si ha un primo esempio di opera ritrattistica, non già basata su documentazione iconografica come nel caso di Sofocle o in quello di Demostene, ma dovuta a libera invenzione della fantasia, che soggettivamente interpreta la tradizione, mantenutasi attraverso lunga serie di anni e concernente l'aspetto fisico del personaggio rappresentato. Nel tempo stesso abbiamo un primo esempio nell'ellenismo di un'opera, in cui l'arte si è compiaciuta di riprodurre la deformità e la bruttezza. Il celebre favolista è veramente sgraziato, ma su quel corpiciattolo atrofizzato e misero, provvisto di gibbosità enorme e sulla schiena e sul petto, si erge una testa simpatica, piena d'intelligenza acuta, di finissima arguzia, sia nella fronte ben fatta, sia negli occhi dallo sguardo

(1) Roma, Villa Albani-Torlonia.

limpido e penetrante, sia nella bocca dall'ironica espressione. Risale questo marmo all'originale di Aristodemo bitinio, artista di tradizione lisippea.

Mirabile nel suo realismo è il busto marmoreo, forse da Chio (fig. 571), in cui si sono riconosciute le sembianze di Eutidemo I, re di Battriana (1). Sotto un cappello, che rammenta il petaso ellenico, ma che ha un carattere orientale manifestantesi specialmente nelle monete della Battriana, appare un viso di vecchio grossolano volgare, dalla dura pelle aggrinzita, con falsa bonarietà di espressione. Sono i tratti di un contadino o di un pescatore; eppure essi riproducono l'energico condottiero, che seppe contrastare validamente Antioco il Grande e crearsi un regno nelle lontane steppe della Battriana.

(Alinari)

Fig. 570. — Busto di Esopo (m. 0,54).

La scultura in Atene. — Di fronte allo espandersi ed al fiorire dell'arte in regioni ellenizzate risalta la povertà dell'arte stessa nella Grecia propria e in special modo in Atene, rapidamente caduta alla fine del secolo IV dal suo lungo primato, che comprende ben due secoli di vita. La originalità maggiore dell'arte in Atene si esplica nella prima metà del secolo III nel ritratto: un esempio luminosissimo già vedemmo nel Demostene di Polieucto. Ma dopo le correnti si inaridiscono; gli artisti attici nulla più dànno di nuovo e, vivendo sul passato, sì restringono a ripetere ciò che i loro sommi predecessori crearono cercando di uniformarsi ai vieti motivi e di combinarli in modo, sì da non far apparire le opere proprie mere copie degli antichi prototipi. Così per tutto il periodo ellenistico; così, per esempio, del dono votivo eseguito e dedicato da Eubulide il giovane verso il 130 a. C., ci sono pervenuti alcuni residui, dei quali la testa colossale marmorea di Athena (2) non fa che riprodurre il tipo della Athena da Velletri della fase fidiaca.

Valga inoltre, come documento di questo appoggio fortissimo al passato, la statua marmorea di Temide da Ramnunte (3) (fig. 572),

(1) Roma, Museo Torlonia, già Coll. Giustiniani.
(2-3) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

con la firma di un artista altrimenti ignoto, Cherestrato, del secolo III. Questa statua si ricollega a modelli statuari del secolo IV, scopadei e prassitelici, con l'ampio drappeggiare dello *himation* sollevato dal braccio sinistro; la nuova età si appalesa nella cintura assai innalzata, posta immediatamente al di sotto della mammella, e nel trattamento del volto di seria espressione e coi tratti di arte anteriore, ma soffusi di soffice delicatezza.

(da Delbrück)

Fig. 571. — Ritratto di Eutidemo I di Battriana.

L'Afrodite di Milo. — Forte influsso del passato ci si manifesta pure in modo assai chiaro in una statua marmorea che gode celebrità massima, nella Afrodite di Milo (1) (fig. 573), che sarebbe opera, secondo un residuo di iscrizione ora perduto, di un Alessandro o Agesandro da Antiochia sul Meandro. Ma la pertinenza della iscrizione alla statua non è affatto provata, mentre pare che la esecuzione di questa debba risalire al secolo III a. C. Senza dubbio, a base della Afrodite di Milo è una creazione del secolo IV, in cui la dea, come nell'Afrodite di Capua, doveva tenere lo scudo; ma in questo nuovo schema il braccio destro doveva essere abbassato trasversalmente senza tuttavia che la mano toccasse il vestito, la sinistra doveva sollevarsi ed il gomito poggiare o su di un alto pilastro o, meglio, come è stato di recente congetturato, sulle spalle di un Eros posto su di uno zoccolo. Nella sinistra la dea teneva un pomo (*melon*), simbolo della città in cui la statua si ergeva. Se nella Afrodite di Capua abbiamo meglio conservato il motivo originario, più adatto allo schema dell'intiera figura,

(1) Parigi, Museo del Louvre.

tuttavia il pregio artistico di semplice copia di questa statua impallidisce al confronto dell'Afrodite di Milo, che è da essere considerata come la trasformazione di un tipo della metà del secolo IV, dovuta ad un artista di valore, che ha potuto ed ha saputo imprimervi accenti di originalità, degni di essere, non solo pregiati, ma ammirati.

(Alinari)

Fig. 572. — Themis di Ramnunte (m. 2,22).

Vi è nella statua di Milo una ricerca di effetto grandioso, che come s'è visto, costituisce un carattere di queste opere ellenistiche, come nella Nike di Samotracia, come nel Poseidon pure di Milo; ma nel tempo stesso la dea si è più umanizzata, ed è innegabile nel suo bel volto la presenza di tratti individuali, nel naso marcato, negli angoli della bocca, nel piccolo mento, mentre il lungo collo è uno dei segni di bellezza di quest'arte ellenistica. Sono forme ideali di donna, che, come da un astuccio, balzano ardite dalla cintola in su, dal mantello trattato a larghe linee: è innegabile ed è spiegabile che questa Afrodite con l'umanità tranquilla e dignitosa, la quale irraggia dalle sue forme bellissime di donna, colpisca il sentimento moderno più che altre migliori ed anteriori creazioni del genio artistico dei Greci.

L'arte della scultura a Pergamo. — Nella seconda metà del secolo III alla corte di Attalo I di Pergamo (241-197), proclamatosi re dopo una prima vittoria riportata sui barbari Galati invasori dell'Asia Minore, si costituisce in Pergamo una scuola di scultura, in cui si notano due fasi, l'anteriore sotto Attalo I nel secolo III, la posteriore sotto Eumene II nella prima metà del secolo II. Pergamo diventa uno dei centri maggiori di cultura, e a rendere più magnifica la loro sede gli Attalidi si circondano di artisti, che glorificano le loro imprese; fanno inoltre collezione di opere d'arte ed intraprendono, come si è visto, abbellimenti ed ampliamenti edilizi nella capitale. Si viene dunque a costituire in Pergamo una scuola di scultura che, per il patetico dei concetti informatori, si ricollega alle fonti scopadee; ma la pura corrente di arte scopadea

è ben presto intorbidita per una ricerca affannosa di subitanei, teatrali effetti, per una enfasi formale, per quel carattere infine di esagerazione nel contenuto e nelle forme espressive, per cui alla scultura pergamena, specialmente nel secondo stadio di sviluppo, è venuto l'appellativo di barocco. Ed il barocco diventa carattere comune alle scuole asiatiche, che nel secolo II e nella prima metà del secolo successivo rampollarono dalla scuola pergamena, costituendo nel campo dell'arte figurata un fenomeno parallelo a quello che gli oratori romani delle età cesarea ed augustea così chiaramente osservavano nella produzione retorica delle scuole dell'Asia Minore.

(Alinari)

Fig. 573. — Venere di Milo (m. 2,04).

Nel peribolo del tempio di Athena *Poliàs Nikephòros* (protettrice della città e datrice di vittoria), gli scavi pergameni hanno dato alla luce una serie di basi con residui dei fori, su cui erano fissate le statue bronzee commemoranti le vittorie galate di Attalo I, e con firme di artisti, che vanno ad aggiungersi ai nomi degli artisti, che Plinio menziona come primeggianti alla corte degli Attalidi: Epigono (non Isigono, come è nei testi pliniani, *N. H.*, XXXIV, 84) è senza dubbio l'artista di maggior grido.

Il Gallo moribondo ed il gruppo Ludovisi. — Due opere insigni di marmo asiatico si riconducono al grande monumento commemorativo di Attalo I: la statua del Gallo moribondo (1) ed il gruppo del Gallo che si uccide dopo di aver trafitto la moglie (2); ambedue le opere provengono dalla Villa Ludovisi in Roma. Nella statua (fig. 574 e 575) il Gallo è rappresentato caduto al suolo per grave ferita al fianco destro; completamente ignudo, egli ha un torque aureo attorno al collo e con l'alta sua figura, dalla pelle umida e bianca, coi capelli ispidi divisi a diritte ciocche, rese rigide dall'uso del sapone, coi baffi non accompagnati dalla barba, possiede questo Gallo tutti quei caratteri etnici, di cui esattamente ci informa Diodoro Siculo (V, 28). Suonava questo

(1) Roma, Museo Capitolino.
(2) Roma, Museo Nazionale Romano; già Coll. Ludovisi.

ignudo guerriero con furia gallica la tromba, ora giacente spezzata,

(Brogi)

Fig. 574. — Gallo moribondo del Capitolino (lungh. m. 1,865; alt. m. 0,73).

eccitando alla carica i suoi compagni; ma, mortalmente colpito, è

(Brogi)

Fig. 575. — Gallo moribondo del Capitolino (parte posteriore).

caduto a terra sul suo scudo ovale; nondimeno negli istanti supremi della morte imminente, già abbattuto con lo sguardo fisso al suolo,

cerca egli di mostrare la sua invitta forza sino all'ultimo fiato di vita, e, mentre nel volto suo di truce barbaro il freddo soffio della morte ne irrigidisce i tratti, tenta egli ancora di star ritto, puntellandosi col braccio. È una natura indomita e selvaggia, che ben potevano conoscere le schiere dei soldati di Pergamo e che ci si manifesta in espressione piena di sorprendente verismo in questa statua insigne. Riproduce essa il celebre suonatore di tromba di Epigono?

(Brogi)

Fig. 576. — Gruppo del Gallo che uccide la moglie e sè stesso (m. 2,11).

Altamente drammatico è il gruppo Ludovisi (fig. 576). Un capo galato, riconoscibile per la clamide che svolazza appesa al collo, fuggiva dinnanzi alle vincitrici soldatesche di Attalo, seco trascinando la moglie sua diletta; ma già irrompono contro di lui i nemici ed egli e la moglie stanno per cadere nelle loro mani. Alla prigionia il barbaro preferisce la morte; con la spada ha già mortalmente colpito la sua amata donna che, già cadavere, come inanimato oggetto lasciato a sè stesso, si abbatte a terra, ripiegandosi inerte; la aitante, imponente figura del grande barbaro rivolge in atto di sfida il volto, incorniciato da foltissima, ispida chioma intonsa; solleva il brando intriso del sangue della consorte e, a tutta forza, se lo immerge nel cuore, da cui già zampilla il sangue. Composizione piena di audacia che colpisce i sensi dello spettatore con effetto irresistibile; contrasto magnificamente raggiunto tra la inanimità, la inerzia della donna uccisa e la violenza, lo slancio dell'uomo che si uccide.

Il dono di Attalo I. — Nel 201 Attalo I visitò Atene; accolto con sommi onori dai tardi discendenti dei vincitori dei Persiani, il vincitore

dei Galati consacrò sull'acropoli di Atene un complesso monumento votivo di statue bronzee, ciascuna lunga due cubiti (un metro), riduzioni, manifestamente a due terzi del vero, di statue esistenti a Pergamo. Divise in quattro gruppi, queste statuette attaliche rappresentano i vincitori e i vinti di quattro celebri lotte: due mitiche, la Gigantomachia e l'Amazzonomachia, e due storiche, le lotte contro i Persiani ed i Galati. Copie di alcune di queste statuette sono a noi pervenute, eseguite in marmo asiatico, nelle dimensioni degli originali. Menzioniamo un gigante (1), un'Amazzone (2), un Persiano (3), un Galato già cadavere (4) che, insieme ad altre copie di altre statuette, si trovarono a Roma nella prima metà del secolo XVI.

(Brogi)

Fig. 577.
Dono di Attalo: Gigante ucciso (metri 1,34).

(Brogi)

Fig. 578.
Dono di Attalo: Amazzone uccisa (m. 1.25).

Il gigante (fig. 577), ignudo e con pelle ferina avvolta attorno al braccio sinistro, è caduto a terra supino, ed anche nell'atteggiamento in cui l'ha irrigidito la morte palesa minacciosa ed audace sfida; nel braccio destro, piegato sul capo, tiene tuttora la spada e la natura selvaggia di questo indomito figlio della Terra è palesata dai folti e disordinati peli della barba e della chioma.

Pure l'Amazzone (fig. 578) è caduta in modo eroico e nella positura sua supina presenta stringentissima analogia col Persiano; la *exomis*

(1-3) Napoli, Museo Nazionale.
(4) Venezia, R. Museo Archeologico.

peculiare delle figure amazzonie le lascia scoperto il petto a sinistra, che per la morte subitanea non ha ancora perduto la sua primitiva turgidezza.

Viltà veramente orientale si appalesa nel Persiano (fig. 579) caduto sul fianco; il molle guerriero che indossa l'abito asiatico è ripiegato su di sè stesso e suscita la impressione come di un verme che, schiacciato, si raggomitola, e la spada, la curva scimitarra, gli è sfuggita dalla mano: tutto è in lui pauroso abbandono.

(Brogi)

Fig. 579. — Dono di Attalo: Persiano ucciso (m. 0,96).

Da bravo, valente guerriero è andato incontro alla morte il giovine Galato (fig. 580); in senso inverso riproduce presso a poco lo schema del gigante e dell'Amazzone; il braccio sinistro disteso tiene tuttora lo scudo, una cintura gli stringe il muscoloso corpo; è un torque metallico, forse aureo, che, insieme la torque pel collo, costituisce un ornato peculiare della cultura celtica.

(Alinari)

Fig. 580. — Dono di Attalo: Gallo ucciso (m. 1,37).

Il gruppo di Menelao e di Patroclo. — Tutte le suddette figure ci offrono una idea degli spiriti informatori della scultura pergamena in questa sua prima fase del secolo III; ma si possono ascrivere altre sculture a questa scuola artistica. Così si può addurre, per esempio, il gruppo di Menelao che salva dal tumulto della battaglia il cadavere di Patroclo (si cf. OMERO, *Iliade*, canto XVII): del gruppo la replica marmorea migliore, ma purtroppo assai guasta e mutila, è il cosiddetto Pasquino di Roma (1) e perciò, per avere una idea più compiuta del-

(1) Roma, Palazzo Braschi.

l'assieme, occorre rivolgere l'attenzione alla copia da Porta Portese, sebbene inesattamente restaurata (1) (fig. 581). Menelao, posando con cautela il corpo dell'ucciso eroe, sta per difenderlo con quella irruenza che vediamo rappresentata nel canto omerico. È un gruppo parallelo a quello del Galato e della moglie: anche qui è un cadavere che inerte gravita verso terra, mentre è amorosamente sostenuto nella caduta sua; anche qui è intensa vita in chi sostiene questo corpo morto; azione materiale di ferimento con espressione di sfida minacciosa nel Galato, brama ardente di combattere da prode in Menelao. Nell'originale del gruppo dei due eroi Greci, il capo di Menelao doveva essere più ripiegato con energico movimento in alto verso la spalla destra, e così l'analogia col Galato doveva essere più forte. Nel trattamento del nudo è tuttavia innegabile una espressione anatomica meno minuziosa nel corpo di Menelao, mentre il giovanile corpo

(Alinari)

Fig. 581. — Gruppo di Menelao e Patroclo (m. 2,42).

(1) Firenze, Loggia dei Lanzi.

di Patroclo, con la sua ondulata linea di abbandono, fa ricordare per la sua idealità il corpo di Cristo nei gruppi della deposizione dalla Croce nell'arte del rinascimento. Pare infine probabile che il gruppo dei due eroi, pur appartenendo alla cerchia pergamena, debba essere ascritto ad età anteriore al gruppo Ludovisi.

(Alinari)

Fig. 582. — L'« Arrotino » degli Uffizi (m. 1,06).

L'« Arrotino » ed il Marsia appeso all'albero. — All'arte pergamena del regno di Attalo I appartiene secondo verosimiglianza un gruppo composto di tre statue: Marsia, sconfitto nella gara musicale da Apollo, appeso ad un albero per essere scorticato; ai lati Apollo seduto e lo Scita inteso ad affilare il coltello. Di quest'ultimo si possiede una copia magnifica, forse contemporanea all'originale, nel cosiddetto Arrotino (1) (fig. 582); vi è la stessa esattezza di riproduzione nei tratti etnici, che è da ammirare nelle statue dei Galati. Qui è un barbaro di razza inferiore, settentrionale: cranio aguzzo, fronte sfuggente, larghi zigomi, bocca volgare, assenza completa di spiritualismo negli occhi, che guardano con ottusa espressione verso la vittima; con evidenza mirabile è espresso un figlio delle steppe sarmatiche. Per lo schema lo Scita arrotino ci fa ricordare un altro tipo artistico, quello dell'Afrodite di Dedalsa, ma quale differenza tra il molle e voluttuoso corpo della bagnante ed il muscoloso corpo dalle grossolane estremità del barbaro aguzzino!

Della figura di Marsia appeso all'albero esistono nel repertorio plastico a noi pervenuto due redazioni diverse; l'una data da copie di marmo bianco, l'altra da copie di marmo frigio di color rosso, e nella seconda redazione l'elemento patologico è più accentuato nella espressione della testa dolorante e nella particolareggiata modellatura

(1) Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

del corpo. In un esemplare di marmo rosso dell'Esquilino (1) (fig. 583) appare ottimamente questa ardita concezione artistica dell'ellenismo. del Sileno tutto disteso coi muscoli più che tirati per la legatura, e alle mani e ai piedi, al tronco di albero. Ed il rosso del marmo rende meglio sensibile in modo veristico l'affluire del sangue per le membra distese, mentre l'artista ha dimostrato l'assoluta padronanza anatomica nel soggetto rappresentato, che ha i muscoli sforzati in opposte direzioni. La testa ispida del Sileno rammenta poi la testa del gigante morto del donario di Attalo.

(Brogi)

Fig. 583. – Statua di Marsia appeso all'albero (m. 2,68).

Filisco da Rodi e il rilievo dell'apoteosi di Omero. — Prima di passare alla fase seconda della scuola di scultura di Pergamo è da accentuare la esistenza in Rodi di un altro centro di produzione plastica, sin dalla seconda metà del secolo III. A tale epoca risale l'attività di Filisco da Rodi, autore di un rinomato gruppo, rappresentante le divinità apollinee e le nove Muse. Questo gruppo ha senza dubbio influito assai come modello per rappresentazioni di eguale contenuto, ma la conoscenza migliore dell'opera di Filisco ci è data da un rilievo di Boville (2) (fig. 584) esibente l'apoteosi di Omero, scolpito da un Archelao di Priene per un poeta vincitore. Il rilievo ha un carattere pittoresco del tutto nuovo in tal genere di monumenti; ma nell'ultima fascia è lo schema dei rilievi votivi dei precedenti secoli V e IV, in cui sono le figure dei devoti e degli adoranti che si avvicinano alla divinità. La scena rappresenta il Parnasso; in alto è Zeus semisdraiato in posa teatrale, al di sotto sono le nove Muse in varî atteggiamenti e con varî attributi, mentre accanto a Zeus è la madre loro Mnemosine. E nel limite di una grotta sta Apollo citaredo; a lui si avvicina una Musa con un rotolo, contenente senza dubbio la più recente opera del poeta vincitore, del

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.
(2) Londra, Museo Britannico.

quale vediamo accanto al tripode da lui vinto nell'agone poetico la statua onorifica. Nell'ultima fascia è l'apoteosi del *signor dell' altissimo canto,* modello insuperato di tutti i poeti: Omero è incoronato da Oicumene (la Terra abitata), mentre vicino a questa è Kronos (il Tempo), coi due rotoli dei due poemi omerici, simboleggiati da due figure, accanto al sedile del poeta; dinanzi al quale è l'ara su cui stanno compiendo sacrifizi, come ad una divinità, varie figure allegoriche: il Mito come fanciullo ministrante, la Storia, la Poesia, la Tragedia e la Commedia ed infine le quattro Virtù cardinali aggruppate insieme, guidate da Physis (la Natura). In questo rilievo, in cui Archelao ha introdotto tipi della statuaria, i tipi di Filisco, in un assieme pittorico, si è voluto vedere un dono votivo di Apollonio Rodio, del tardo e ben inferiore epigono del sommo Omero. E, dato il gran culto di Omero in Alessandria sotto Tolemeo II Filopatore (221-204), si sono riconosciute, ma ciò è assai dubbio, le sembianze di questo principe e della moglie Arsinoe nelle figure di Kronos e della Oicumene. Così in questa opera di artista asiatico sarebbero confluite e fuse due correnti di cultura: la rodia e l'alessandrina.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 584. — Il rilievo di Archelao da Priene: l'apoteosi di Omero.

L'ara di Pergamo. — Alla seconda fase della scuola pergamena appartengono le sculture che adornavano l'ara di Pergamo (1) (fig. 585).

---

(1) Berlino, Museo di Pergamo.

Fu questo grandioso monumento innalzato da Eumene II in onore di Zeus Sotèr (Salvatore) e di Athena Nikephòros (apportatrice di vittoria) per ricordo della lotta contro i Galli, invasori dell'Asia Minore, e dei fortunati avvenimenti che procurarono potenza e ricchezza al regno pergameno, ed è più che probabile che la esecuzione del magnifico altare debba collocarsi tra il 183 ed il 174, in quegli anni in cui Eumene abbellì la capitale con opere artistiche. L'ara si innalzava in una delle terrazze dell'acropoli di Pergamo; in una terrazza superiore era il santuario di Athena Poliàs, più in basso era l'*agorà*. Il monumento era stato distrutto nei secoli di barbarie; in parte aveva esso servito a costruire un muro di fortificazione, ma in seguito le sue macerie erano diventate una vera cava di materiale per la fabbrica di calce. Gli scavi germanici, condotti con somma cura ed esattezza, valsero a ricuperare in gran parte questa testimonianza della gloria degli Attalidi.

Fig. 585. — Ara di Pergamo (ric. Schrammen). (da *Altert. von Pergamon*)

La forma dell'ara di Pergamo (fig. 586) sembra un adattamento a nuovo scopo di un tipo di costruzione proprio dell'Asia Minore, quale ci è offerto dapprima dal monumento delle Nereidi e poi dal Mausoleo. Anche qui un alto zoccolo quadrangolare, anche qui un colonnato jonico al di sopra cingente quattro pareti. Ma lo zoccolo è per gran parte occupato da un fregio ed è interrotto ad ovest da un'ampia scalea, che conduce al piano su cui poggia il colonnato; ma le quattro pareti circondate dal porticato non già costituiscono la cella di un tempio sormontato dal tetto a frontoni o dal tetto a piramide, sibbene racchiudono

un cortile scoperto, nel cui mezzo s'innalza l'ara vera e propria destinata ai sacrifizi e alle preghiere. Ed in questo recinto rettangolare con le quattro muraglie provviste di fregi figurati, si ha il ricordo di un altro tipo di edifizio d'indole funeraria e noto a noi in special modo da un esemplare asiatico, dallo *heroon* di Gjölbaschi Trysa. Sono adunque forme di architettura asiatica fuse insieme in un tutto armonico, con elementi architettonici e con la decorazione plastica di carattere prettamente ellenico. È la solita fusione che si è avvertita sino dalla seconda metà del secolo V e che qui assume una omogeneità ancor più spiccata, testificandoci come l'anima ellenica in suolo asiatico abbia potuto modificare la propria indole e si sia mutata in anima ellenistica.

(da Schrader)
Fig. 586. — Pianta dell'ara di Pergamo.

L'ara di Pergamo era veramente grandiosa: da nord a sud misurava m. 37,70, da est ad ovest m. 34,60, in altezza raggiungeva quasi i 10 metri. Su tre gradini si ergeva lo zoccolo, in cui si avvertono tre parti: il basamento (alto due metri), il rilievo (alto m. 2,30) con Gigantomachia che occupava anche, rastremandosi, i fianchi della gradinata, infine la cornice. Il portico con una base di tre gradini e con l'epistilio, il cornicione e la grondaia misurava poco meno di quattro metri; un rilievo alto m. 1,58 adornava le pareti interne del colonnato verso l'ara; in esso rilievo erano rappresentate scene della vita di Telefo, del mitico fondatore di Pergamo, forse in connessione con una poesia epica aulica, ora perduta.

Il rilievo della Gigantomachia dell'ara di Pergamo. — Ma la maggior importanza è data dal rilievo della Gigantomachia, una lunga composizione che si riferisce ad un solo tema svolto con varietà mirabile di aspetti molteplici per una lunghezza di circa 110 metri. Le divinità

non sono distribuite capricciosamente nella lotta contro i giganti; si è tenuto conto negli aggruppamenti dei rapporti genealogici, ma, e specialmente, dei rapporti religiosi e cosmici. Ed invero, mentre nel lato orientale sono raccolte le principali divinità olimpiche, nel lato settentrionale, meno illuminato, si osservano con la divinità del'a Notte le personificazioni di stelle, nel lato sud, più illuminato, attorno alla dea del Giorno (Hemèra) sono gli esseri divini alludenti alle grandi luci del cielo, nel lato ovest infine, divise dalla scalinata, si notano le divinità dell'acqua a nord e quelle della terra a sud. Preminenti in questa vasta composizione sono i gruppi ove appariscono le figure principali di Zeus e di Athena.

Il gruppo di Zeus (fig. 587) occupa ben quattro lastre del fregio ed il dio vi è rappresentato come vittorioso di ben tre giganti. Zeus è una figura possente che, effigiata di fronte con l'ampio torso ignudo e col mantello drappeggiato tutt'all'intorno alle gambe e sul dorso, combatte con impeto irresistibile; il suo atteggiamento è pieno di effetto col contrasto magnifico tra le parti ignude e quelle rivestite del corpo: piegandosi sulla gamba destra ed agitando sul braccio sinistro la egida, a tutta forza scaglia il fulmine contro l'avversario a destra che è ancora minaccioso, mentre i due suoi compagni sono già a terra crudelmente feriti. A sinistra invero un giovine gigante di forme tutte umane è caduto a terra col ginocchio sinistro pienamente trapassato da un fulmine; a destra del dio il secondo avversario già vinto, pure di forme intieramente umane, è spasmodicamente inginocchiato, mentre pone la sinistra sulla spalla ferita. Ma rimane da vincere il terzo gigante, il più terribile, il più truce e mostruoso per aspetto; egli è Porfirione provvisto, in luogo di gambe, di lunghi serpenti che in modo minaccioso snodano le loro spire; egli è bestiale anche nelle orecchie a punta, è selvaggio nell'arruffata chioma e nella folta barba e la sua tracotanza apparisce anche dallo sfavillante sguardo dell'occhio incastrato, forse di lucido smalto; la brutalità di questo gigante è accentuata dalla pelle di fiera usata come difesa sul braccio sinistro e dalla pietra che egli scagliava contro il dio. Ma Zeus sta per colpirlo con l'infallibile fulmine, mentre la sua aquila si rivolge sui due serpenti del mostro.

Pieni di effetto sono la composizione ed i motivi con le due figure dei contendenti principali, di Zeus visto di prospetto e di Porfirione visto di dorso in direzione divergente dal basso all'alto, con le due minori figure dei vinti che si alternano, sicchè palese è la idea della piena vittoria che sta per arridere al sommo Zeus, il quale tuttavia ha avuto un còmpito più forte, più difficile di quello delle altre divinità, cioè di vincere ben tre avversari, di cui uno oltremodo terribile.

Ma non meno impetuosa nella lotta è la diletta figlia di Zeus, la vergine Athena (fig. 588). Si muove essa con travolgente foga verso

destra palesando un motivo che già era stato usato da Fidia nel frontone orientale del Partenone, ma nel quale l'artista pergameno ha infuso un accento di passione proprio dell'arte novella. Athena ha lasciato andare la lancia ed ha afferrato pei capelli per strapparlo dal

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 587. — Ara di Pergamo: rilievo della Gigantomachia, il gruppo di Zeus (alt. m. 2,30).

terreno, su cui è saldamente fisso, un giovine gigante alato di bellissime forme e di bellissimo volto intensamente patetico; repugna il gigante afferrando con la destra il braccio della dea, ma nel tempo stesso un dolore acutissimo lo abbatte, perchè il serpente Erittonio, fedele compagno di Athena, lo morde ferocemente alla mammella destra. Questo gigante, che per la bellezza del suo aspetto giovanile, per le sue ali ci fa rammentare gli angeli superbi puniti dal Signore, è Alcioneo; solo se strappato dal luogo ove era nato poteva essere ucciso e così si spiega il procelloso sforzo della dea.

Appare dalla cintola in su la stessa madre Gea, la quale addolorata per la morte di tanti suoi figli, alza il dolente volto, circondato dalla chioma rigogliosa, il volto in cui è il dolore di Niobe e che rammenta appunto la Niobe del gruppo menzionato tra le sculture del secolo IV, con una accentuazione patetica ancor più violenta. Vana è la preghiera della madre; Athena è inesorabile e, quasi a suggello della piena vit-

toria sua su Alcioneo, vola verso di lei la inseparabile sua compagna, la Nike che sta per incoronarla.

Magnifico è in questa composizione l'incontro e l'incrocio di linee con le due forze, tendenti in opposta direzione, di Athena e del gigante,

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 588. — Ara di Pergamo: rilievo della Gigantomachia, il gruppo di Athena.

con l'accostamento di Athena e della Nike nella parte superiore delle figure, mentre lo spazio triangolare, che tra di loro si forma, è riempito assai bene dalla mezza figura di Gea. Vi è mirabile espressione di diversi sentimenti non solo nei volti, ma anche negli schemi dei corpi, del dolore fisico, del dolore morale, dello sforzo implacabile, della gioia pel raggiunto successo.

Questi due gruppi di Zeus e di Athena valgono ad infondere una idea dei caratteri della intiera composizione, tutta pervasa, per dir così, da un'unica scintilla animatrice che si esplica, si manifesta in molteplici aspetti. Vi è orridezza di mostri nati dalla terra, mezzo-uomini e mezzo-serpenti; alcuni sono più mostruosi ancora per qualche altro elemento di fiera, la testa leonina, le corna di toro, la coda a forma di serpente, gli artigli di avvoltoio. Vi è tenacia nella difesa per parte dei giganti, gagliardo impeto per parte delle divinità, aiutate dagli animali sacri. Anche le più molli divinità femminili, come Afrodite,

anche il delicato Dioniso con intenso vigore combattono e vincono, e in mezzo a tanto orrore di strage, a così confuso tumulto di combattenti, a questo fiero incalzare e cozzare di corpi vi è anche la nota del sentimento: Gea, che implora pietà pel figliuol suo prediletto, Oto, il bel gigante che dinnanzi ad Artemide, inebbriata dalla lotta, è colpito da amore e dimentica di combattere. Così nell'irrompente fragore di musica, che esprime il tumultuare delle più violente passioni, sorge limpido e breve un dolce e mesto suono di delicato affetto. E vi è in questo fregio una teatralità di pose, una accentuazione di mosse pieghe nel drappeggio, di anatomia nel nudo, di chiome agitate; appare infine in modo perspicuo il desiderio che ebbero i suoi autori di colpire, di scuotere la mente ed il cuore di tutti coloro che venivano ad osservare e ad ammirare il colossale rilievo.

Certo Eumene II avrà avuto compiacimento dell'opera insigne, perchè in modo migliore, date le condizioni dell'arte nel secolo II a. C., non avrebbero potuto gli autori del fregio glorificare le vaste imprese degli Attalidi, simboleggiando con la vittoria degli dèi sui giganti, della Civiltà sulla barbarie, del Bene sul male, le ripetute vittorie riportate dai principi Pergameni sui Galati invasori. E chi erano questi artisti? Essi si sono firmati, ciascuno sotto le lastre singolarmente scolpite, e di queste firme alcune sono a noi pervenute più o meno mutile: Menecrate, senza dubbio un rodio, Melanippo, Teorreto; di alcune firme è rimasto l'etnico: Ateniese, Pergameno. Sono o artisti locali o venuti dal di fuori alla corte splendida degli Attalidi, e tutti appartenenti alla scuola di arte propriamente fissata a Pergamo, alla seconda ed ultima fase d questa scuola.

Il fregio di Telefo dell'ara di Pergamo. — Ma occorre far cenno del fregio minore detto di Telefo, e per due principali ragioni. Prima di tutto si ha qui il primo esempio di una composizione narrativa, composta cioè non già di una singola azione o di più episodi contemporanei, ma di varî e successivi avvenimenti rappresentati l'uno dopo l'altro come se costituissero una narrazione. Per di più il rilievo è concepito qui come un quadro vero e proprio; vi è la preoccupazione del pittoresco con figure disposte in prospettiva, con profondità, con piani posteriori e non piccola importanza ha l'elemento paesistico: edifizi, roccie, alberi, i quali ultimi sono riprodotti con meticolosa esattezza.

Nel rilievo di Telefo si ha un precedente di arte ellenistica di ciò che poi si esplica nell'arte romana ed i due suddetti caratteri, di pittoresco e di narrativo, li incontreremo, per esempio, nelle composizioni delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio.

Come si è detto, in questo fregio pergameno era rappresentata tutta la storia di Telefo, ma vi erano inoltre gli avvenimenti precursori

della nascita di questo eroe. Due parti frammentate del rilievo, a noi pervenuto purtroppo in lagrimevole stato di conservazione, possono essere addotte (fig. 589 *a* e *b*). In una di queste parti è la fine di un episodio contigua all'inizio di un secondo episodio: a sinistra è il residuo della scena di accoglienza che è fatta dai dinasti di Tegea all'eroe Eracle, a colui che dalla principessa Auge avrà, come frutto d'illecito amore, Telefo; a destra è il residuo della scena di esposizione di Telefo neonato sul monte Parthenion. Si osservi il modo pittoresco a ben calcolati giuochi di ombre e di luce, con cui sono espresse le vesti della donna, la regina, seduta su trono e del giovane stante col chitone sino al ginocchio: si osservi il contrasto della ignuda figura di profilo sulla clamide svolazzante e sul platano reso con quella maestria, che diverrà comune nella espressione degli alberi nei rilievi posteriori ellenistico-romani.

a

b (da Brunn-Bruckmann)

Fig. 589 *a*, *b*.
Ara di Pergamo: particolare del fregio di Telefo.

In un'altra parte del rilievo è la fondazione del culto di Athena a Pergamo per opera di Auge: è un gruppo di quattro leggiadre figure muliebri insieme riunite per la cerimonia sacra; purtroppo due, e specialmente quella ricurva, sono assai guaste; ma mirabile è il contrasto tra la morbidezza della carne con le mosse pieghe delle vesti, con le finissime ciocche dei capelli.

L'arte di questo rilievo di Telefo è veramente degna di ammirazione, sia per la varietà e la vivacità degli atteggiamenti e degli aggruppamenti delle varie figure, sia per il loro trattamento: è un'arte impressionistica costituita di luci e di ombre, di delicate sfumature, che donano una intonazione di purissimo sentimento poetico a tutto l'assieme. Non nell'esattezza minuta del particolare che dà freddezza, ma nell'effetto di assieme pittorico, che produce animazione intima ed esteriore, si è affaticato l'autore del fregio ed il fine propostosi è stato da lui raggiunto in modo veramente encomiabile.

(Brogi)

Fig. 590. — Sileno danzante (m. 2,24).

Il «Sileno danzante Borghese». — Si ricollega alla scuola pergamena sotto Eumene II l'originale, che doveva essere di bronzo, di una statua marmorea da Monte Calvo presso Rieti (1), che rappresenta un Sileno danzante (fig. 590). Il motivo delle braccia è stato erroneamente restaurato, poichè il villoso uomo dei boschi doveva suonare il doppio flauto, eseguendo una danza in cui egli stesso si torce attorno al proprio asse; forse è questa la danza a trottola o *stròbilos*. La torsione del corpo, che Lisippo aveva applicato in modo sì peculiare alla scultura a tutto tondo, raggiunge qui il massimo: ancora un lievissimo movimento ulteriore ed il piede destro dovrà lasciare la sua positura attuale. La testa del Sileno, lavorata con l'intricata chioma e la non meno intricata prolissa barba, ricorda le teste selvaggie di giganti dell'ara di Pergamo, all'infuori della schiacciatura del naso e della espressione bonaria propria del sensuale seguace di Dioniso. Vi si palesa inoltre quel minuto rendimento anatomico, che è sì peculiare nelle figure della Gigantomachia di Pergamo.

(1) Roma, Galleria Umberto I, già Borghese.

Il Tritone del Vaticano. — Un torso marmoreo di Tritone da Tivoli (1) (fig. 591) ha negli occhi irrequieti e doloranti, nelle narici rigonfie, nella bocca aperta quasi ad un grido, nella piegatura del capo verso l'alto quella stessa passionalità che ha per base i modelli scopadei, ma che in modo analogo ricalcata, esagerata si riscontra presso le figure della Gigantomachia di Pergamo. Ad alcune di queste figure esso Tritone è stato avvicinato per l'analogia del congiungimento di forme del mondo animale qui del mare, ad un corpo umano. Magnificamente personificato è in questo dèmone il mare nel suo aspetto tragico, quando grigio si accavalla per la sferza del vento sotto un tempestoso cielo.

(Alinari)

Fig. 591. — Torso di Tritone (m. 1,01).

Il « Gladiatore Borghese ». — E dei combattenti divini della Gigantomachia può essere considerato come compagno il cosiddetto « Gladiatore Borghese » (fig. 592), statua marmorea da Nettuno (2), copia eseguita da Agasia Efesio, figlio di Dositeo allo scorcio del secolo II. Esprime questa statua l'assalto di un guerriero in nudità eroica contro un cavaliere; con movimento chiastico irrompe il guerriero con grande coraggio, imbracciando lo scudo ed impugnando la spada. La testa sua palesa ancora i tratti idealistici di Lisippo e nel trattamento del nudo si avverte una mirabile conoscenza delle varie parti del corpo umano, conoscenza che, senza dubbio, gli artisti ellenistici si erano formata con lo studio anatomico non solo su modelli viventi, ma anche su cadaveri sezionati. Con tutto ciò si avverte qui, come nel fregio di Pergamo, uno spezzamento delle forme, una irrequietezza nella superficie, una ricerca del minuto, che contrastano con le espressioni mirabili delle forme umane dei tempi migliori dell'arte.

La vecchia ubbriaca di Mirone. — Tra le firme di scultori ritrovate a Pergamo figura quella di un Mirone tebano, artefice attivo nel sec. II a. C. È a Mirone che spetta, secondo una notizia di Plinio (*N. H.*, XXXVI, 33),

(1) Roma, Museo del Vaticano (Galleria delle Statue).
(2) Parigi, Museo del Louvre, già a Roma, Coll. Borghese.

la esecuzione di una statua rappresentante una vecchia ubbriaca, che esisteva a Smirne e della quale si posseggono due copie in marmo ed impiccolimenti in terracotta. Si esamini la copia da Via Nomentana a Roma (1) (fig. 593): è una vecchia serva seduta a terra che abbraccia con trasporto un'anfora di vino. È una immagine di laidezza indicibile espressa con verismo sorprendente, in special modo nel rendimento della grinzosa, cadente pelle. Costituisce la figura di questa vecchia la prova più luminosa che l'arte greca non ha evitato la espressione di forme e di concezioni abiette e repugnanti.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 592. — Il « Gladiatore Borghese » (m. 1,55).

Il fanciullo dall'oca di Boeto. — Accanto alla suddetta opera di genere se ne può collocare una seconda, ma di carattere ben diverso. Del bitinio Boeto di Calcedonia era celebre nella antichità il gruppo in bronzo di un bambino che lotta con l'oca, soggetto d'indole generica, ma che ha un reposto significato mitologico, alludendo esso a Ianisco, figlio di Asclepio, che strozza l'oca, animale sacro al dio della medicina. Così un gruppo consimile, ma anteriore a Boeto, la cui attività è ora stata fissata nel secolo II, esisteva nello Asclepieion di Coo, come si desume dal quarto mimo di Eronda, poeta fiorito nella seconda metà del secolo III.

Il gruppetto di Boeto ci è noto da alcune graziose riproduzioni marmoree; si può citare quella proveniente dalle vicinanze del Late-

(1) Roma, Museo Capitolino.

rano (1) (fig. 594). Si ha ivi uno degli esempi migliori della capacità somma dell'arte ellenistica nel riprodurre l'età infantile; il bambino, vigoroso e paffuto, con sforzo supremo, poggiando sulle gambette assai disgiunte, con le manine stringe il collo del goffo palmipede che contrasta. Il gruppo rappresenta con verismo umoristico la lotta, tuttora indecisa, tra il bimbo e l'oca, poichè qui è la stessa indecisione nell'esito che è nel gruppo dei due Lottatori. È naturale che per questa graziosissima creazione artistica il primitivo carattere mitico e religioso svanisse completamente e che nelle riproduzioni marmoree subentrasse un carattere di mera scena generica, atta ad adornare, come la Afrodite del tipo di Dedalsa, assai acconciamente fontane di fastosi giardini.

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)
Fig. 593. — La vecchia ubbriaca del Capitolino (m. 0,94).

(Brogi)
Fig. 594. — Bambino che lotta con l'oca (m. 0,85).

Statue di personaggi dormienti: l'Arianna, il Fauno Barberini, l'Erinni Ludovisi, l'Ermafrodito. — La riproduzione del sonno attrae ora gli artisti ellenistici, infaticati nella ricerca del nuovo e studiosissimi nel ritrarre gli aspetti fisiologici e patologici della natura umana. Già una figura di bambino dormiente incontrammo nella stele dell'Ilisso, ma ivi il problema della riproduzione del sonno non ha assunto grande importanza, è del tutto accessorio. Noi ora possiamo ammirare il modo diverso in cui il sonno è stato espresso, in quattro concezioni artistiche ben distinte e pertinenti a questo secolo II e probabilmente all'arte

(1) Roma, Museo Capitolino.

asiatica, e cioè in Arianna, in un giovine Satiro, in una Erinni, in un Ermafrodito.

Nella statua marmorea di Arianna (1) (fig. 595) la giovine donna è immersa in quel sonno, durante il quale fu abbandonata da Teseo e trovata da Dioniso; non è un sonno tranquillo, ma dalla posa ricercata nell'atteggiamento delle braccia, del drappeggio assai raffinato con sovrapposizioni, incroci di pieghe, appare in questa figura il tormento di sogni non lieti; tutto indica agitazione dell'animo.

(Brogi)

Fig. 595. — Arianna addormentata del Vaticano (lungh. m. 1,95).

Ben diverso è il sonno, in cui è immerso profondamente il giovine Satiro espresso in un magnifico marmo, un vero originale, che proviene dalle vicinanze di Castel Sant'Angelo (2) (fig. 596). Il selvaggio Satiro, esuberante di vita fisica e di sfrenata passione materiale, dopo copiose libazioni, pure in incomoda positura, è piombato nel sonno su di una roccia su cui ha disteso la pelle ferina. E veramente mirabile nel suo naturalismo brutale è la testa del dormiente: gli occhi chiusi si direbbero quasi saldamente cuciti sotto il marcato arco sopraccigliare, su cui

(1) Roma, Museo del Vaticano (Galleria delle Statue).
(2) Monaco, Glittoteca, già a Roma, Coll. Barberini.

sfugge la fronte ottusa; le narici del naso volgare sono un po' aperte; la bocca è socchiusa, e da essa pare che si sollevi il rumoroso, grosso sospiro nel sonno reso grave dal vino; tutto è reso con evidenza soprendente.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 596. — Il « Fauno Barberini » (m. 2.15).

Il residuo di un altro originale marmoreo ci è conservato in una testa di Erinni dormiente (1) (fig. 597); è il preziosissimo frammento di un gruppo colossale rappresentante due Erinni le quali, affaticatesi nell'inseguimento di un colpevole, si sono addormentate l'una sul seno dell'altra. Ma anche nel sonno si agita lo spirito della punitiva vendetta, tanto bieca è la espressione del volto, specialmente nella bocca. È un

(1) Roma, Museo Nazionale Romano, già Coll. Ludovisi.

riposo adunque, che non dona la calma, ma che infonde forza maggiore nella implacabilità contro il colpevole; nella chioma sopra tutto si esplica la natura demonica della Erinni, nella chioma in cui le ciocche madide di sudore si attaccano, ondulate come serpentelli, sul cranio, sul collo, sulla tempia.

(Anderson)

Fig. 597. — La « Erinni Ludovisi » (cm. 54).

Nell'Ermafrodito, che conosciamo da varie copie, tra cui risalta quella proveniente da Via Firenze a Roma (1) (fig. 598), il sonno è pieno di voluttà. L'essere mitico, in cui la bellezza delle forme maschili è commista alla bellezza delle forme muliebri, le quali tuttavia sono in prevalenza assoluta, dopo un baccanale, a cui ha preso parte come seguace del *thiasos* dionisiaco, disteso al suolo un vestito, si è su di esso addormentato. E risalta il molle, carnoso corpo ignudo; la piegatura del torso, la tensione della gamba destra, su cui si incrocia la sinistra, l'appoggio del volto ripiegato sul braccio destro a mo' di cuscino, tutti questi tratti costituiscono un assieme di linee graziosissime, attraenti

(Brogi)

Fig. 598. — Ermafrodito dormiente (m. 1,47).

ed accentuano la natura estremamente voluttuosa dell'essere favoloso qui riprodotto.

La scultura alessandrina: il Nilo del Vaticano. — Meno nota dell'arte plastica che si sviluppò in Asia Minore è l'arte che dovette avere il

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

suo centro in quel fulgidissimo faro di cultura, che nel periodo tra Alessandro Magno e Augusto fu la città di Alessandria. Tuttavia un gruppo non insignificante di opere artistiche deve attribuirsi ad Alessandria, mentre sulla origine o alessandrina o asiatica di altre vi può essere dibattito. Apparteneva all'ambiente greco-egiziano senza dubbio alcuno l'originale del colosso marmoreo del Nilo, trovato a

(Alinari)

Fig. 599. — Statua del Nilo (m. 1,65 × m. 3,10)

Roma nelle vicinanze di S. Maria sopra Minerva (1) (fig. 599). Già incontrammo in questa fase di arte la rappresentazione del fiume Oronte nel gruppo di Eutichide, ma in questa opera alessandrina si assurge ad una allegoria del fiume regale e benefico veramente grandiosa e particolareggiata. Il Nilo è una possente figura dal volto un po' triste e melanconico, comodamente sdraiata, sì da simboleggiare la sua tranquilla, ampia corrente. Ed attorno a lui sono sedici putti, veri fratellini del piccolo che lotta con l'oca: sono essi una graziosa, indovinata allusione ai sedici cubiti di altezza, a cui deve salire in Egitto la piena del Nilo per arrecare fertilità al paese. E a tale fertilità accennano il corno di abbondanza e le spighe, e il paese egiziano è simboleggiato dalla Sfinge, su cui il Nilo piega il braccio sinistro, e la natura del paese è ancor meglio fissata dalle bestie fluviali, il coccodrillo e lo icneumone, e dalle scene scolpite a leggerissimo rilievo sulla base, ed infine l'acqua, che sgorga sotto una piega del mantello vicino alla mano sinistra, costituisce un chiaro cenno alla misteriosa sorgente del grande fiume. Magnificamente riuscito è l'aggruppamento dei sedici bambini attorno

---

(1) Roma, Museo del Vaticano (Braccio Nuovo).

al gigante, che pare neppure accorgersi della presenza loro; essi s'inerpicano con mosse di grazioso umorismo sul colossale corpo, sicchè viene a costituirsi un contrasto assai bello tra le forme possenti e le minuscole creaturine e vengono ad essere riempiti in modo acconcio gli spazi prodotti dal ripiegamento delle varie parti della figura del fiume. È dunque in questa composizione una grandiosità attenuata, ingentilita da figure accessorie, sicchè si avverte in essa il connubio, per così dire, della imponenza dell'*epos* e della grazia dell'idillio.

Caratteri dell'arte alessandrina. — Si è visto come all'Asia Minore debbono appartenere tipi veristici, rappresentazioni di genere come la vecchia ubbriaca, come il bambino lottante con l'oca, nè è da tacere che dalla necropoli di Mirina nell'Asia Minore sono uscite in gran numero le terrecotte figurate che si ricollegano a tale corrente di arte. Ma non dobbiamo dimenticare Alessandria, a cui sono da attribuire alcuni ritratti veramente tipici, alcune creazioni, nelle quali il verismo ed il generico assumono una accentuazione di grottesco e di caricatura. Con ciò si allude in special modo a bronzetti, in cui trova la sua pretta espressione il carattere mordace e beffardo degli Alessandrini, colto così bene in un noto passo di Erodiano (IV, 8, 7, 9). Creazioni burlesche, quali sono date da figure ritraenti tipi della vita quotidiana, figurine bronzee di negri e di pigmei, proprî del continente africano, non si possono spiegare, se non come prodotti di un'arte dovuta ad Alessandria, a questa città cosmopolita, ed ivi svoltasi sulle basi di un'arte secolare, in cui erano latenti i germi del verismo, soffocati da un formalismo dispotico, jeratico, accanto alla minuziosa erudizione alessandrina, accanto agli accurati studî scientifici del Museo. Si deve ammettere, è vero, che il carattere verista sia comune alle varie scuole artistiche del periodo dei Diadochi, laddove si volle riprodurre dal vero personaggi e figure. Ma si deve anche ammettere che tale carattere verista fosse più potente in Alessandria che altrove, in Alessandria, ove d'altro lato mancarono e la grande tradizione di bellezza della Grecia propria e la grande arte cortigiana della sede degli Attalidi, intesa a glorificare, per mezzo di vaste composizioni, le imprese dinastiche. Nel terreno di Alessandria l'arte ellenica si accomodò, si adattò e, accanto alla alessandrina ricerca critica e scientifica inquisitrice delle varie manifestazioni morali ed intellettuali e dei varî aspetti fisici dell'uomo, la plastica ellenistica in Alessandria dovette svilupparsi in principal grado nelle figure di genere e nel ritratto.

I ritratti di Omero, di Socrate, dello pseudo-Seneca; il pescatore del Vaticano. — I busti che rappresentano il cieco Omero a noi pervenuti risalgono, secondo ogni probabilità, ad Alessandria; forse ha servito come di prototipo la statua del Poeta, esistente nel tempio, in onor suo innalzato in Alessandria da Tolomeo IV Filopatore (221-204). Si può

prendere in esame uno di questi busti marmorei provenienti da Roma (1) (fig. 600). Esso ci offre l'esempio della tendenza patologica dell'arte ellenistica; la rappresentazione della cecità è qui applicata a rendere più esattamente la immagine di un individuo leggendario e costituisce anch'essa uno degli elementi principali per meglio esprimere il carattere psichico ed intellettuale dell'individuo stesso. Nella testa di Omero si constata maestria eguale nel rendere le due debolezze insieme riunite, la vecchiaia e la cecità, ma meglio risalta la forza intensa dell'intelletto, animato dalle più calde visioni di altissima poesia. Il volto è un po' sollevato, proteso col contrasto degli occhi vuoti di luce, delle sopracciglia fortemente alzate e con la bocca leggermente aperta quasi al canto; tutto serve ad aumentare la poetica ispirazione del cantore di Achille e di Odisseo. Gli occhi sono vuoti, eppure quanta luce traspare da tutte le altre parti di questo volto commosso ed agitato da una interna fiamma! La cecità è resa mirabilmente e senza dubbio è stata riprodotta dal vero, chè all'artista sotto il torrido sole africano potevano presentarsi più che frequenti gli esempi di vecchi ciechi, ma la luce dello spirito che emana da questo volto è qui una creazione peculiare di colui che plasmò questo tipo di Omero per il principe Tolomeo Filopatore.

(Brogi)

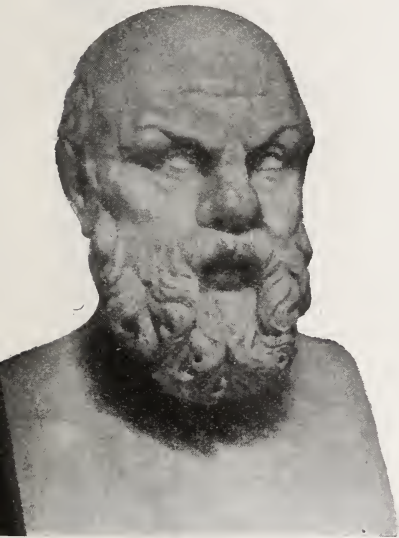
Fig. 600. — Busto di Omero del Museo di Napoli.

(Alinari)

Fig. 601. — Busto di Socrate di Villa Albani.

Un altro carattere, un'altra natura in un altro grande dell'antichità: nel busto marmoreo di Tuscolo (2) (fig. 601) sono i tratti silenici di Socrate, quei tratti che nella tradizione letteraria

(1) Napoli, Museo Nazionale; già a Roma, Coll. Farnese.
(2) Roma, Villa Albani-Torlonia.

ci sono noti specialmente da Platone (*Convito*, 215) e da Senofonte (*Convito*, 5, 6). Ma, intravedendo sotto questi singolarissimi tratti la bellezza perfetta dell'animo del sommo filosofo, si dimentica la bruttezza fisica ed anzi si scorge in essa quasi un'impronta semi-divina, come se Socrate fosse un dèmone pieno di nobili, miti pensieri a favore della umanità addolorata ed errante. Così in Omero ed in Socrate l'arte del ritratto ha saputo in modo inarrivabile esprimere, mediante le forme esteriori del volto irregolarissime, tutta la grandezza peculiare dei due eccezionali spiriti del mondo classico.

(Brogi)

Fig. 602. — Testa bronzea dello pseudo-Seneca da Ercolano.

Una personalità non ancora definita, ma senza dubbio alcuno un poeta, e forse un poeta comico — ultimamente è stato fatto il nome di Epicarmo — ci è conservato in una serie numerosissima di ritratti, i quali costituiscono un tipo artistico che dovette godere d'immenso favore nel mondo di cultura greco-romana. Questo tipo, designato col nome convenzionale di pseudo-Seneca, ci è noto da varie redazioni ed è rappresentato in modo assai egregio da un busto bronzeo da Ercolano (1) (fig. 602). Quanta forza di verismo esprime questo bronzo! Vi è rappresentato un personaggio pensoso, nel cui organismo e la età avanzata ed il continuo lavorìo della mente hanno infuso e macilenza e continuo malessere. Alla irregolarità dei tratti del volto si aggiungano le ingiurie del tempo nella pelle grinzosa, specialmente nella fronte, negli occhi e nel collo, e si aggiunga la noncuranza della persona, sia nei miseri cernecchi, sia nell'arruffata, incolta barba.

Questo busto ercolanese, pur essendo un ritratto, viene ad assumere quasi il carattere di rappresentazione generica, tipica, di un vecchio logorato dagli anni e dalle cure e però si ricollega ad un'altra creazione artistica verosimilmente alessandrina, e di generico contenuto, ad una statua di pescatore, che ci è nota da un marmo romano (2) (fig. 603). Anche qui eccelle l'arte di rendere con un crudo verismo le anomalie

(1) Napoli, Museo Nazionale.

(2) Roma, Museo del Vaticano (Galleria dei Candelabri); già Doria Pamphili.

patologiche del corpo umano. Il vecchio pescatore, sfinito dalle fatiche del suo mestiere, dai reumatismi e dagli stenti della sua vita grama, appena si regge sulle gambe, che dànno l'impressione del tremito, e miseranda è la fisionomia del suo volto raggrinzato, pieno d'intontimento e di idiotismo. Così in questo capo di vecchio sono riuniti con egual intensità l'esaurimento fisico e la deficenza intellettuale, al contrario dei due ritratti di Omero e dello pseudo-Seneca, in cui quello esclude questa, anzi fa vieppiù rilevare e rilucere la potenza del pensiero.

(Alinari)

Fig. 603. — Statua di pescatore (m. 2 col plinto).

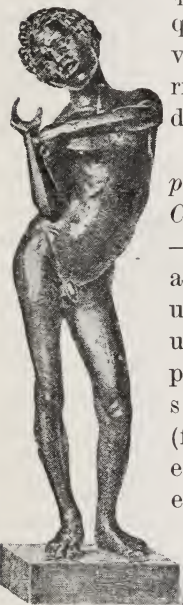
Il bronzetto di piccolo negro di Chalon sopra Saône. — Tra i bronzetti alessandrini occupa un posto eminente un bronzetto che proviene da Chalon sopra Saône (1) (fig. 604) e che rappresenta un piccolo negro suonatore e cantore. Il soggetto di genere è qui applicato ad un essere esotico, reso con impeccabile verismo: il negretto ignudo doveva sostenere nella destra uno strumento a corda, un *trìgonon* o una *sambyke*, che pizzicava con la sinistra, mentre, piegando con espressione melanconica il capo ricciuto, dal naso schiacciato e dalle grosse labbra, accompagna il suono col canto. E pare che si sprigioni dal magro corpo una nenia triste, uno di quei flebili canti, che tuttora fanno risuonare nelle città dell'oriente questi figli delle torride solitudini africane. Tutto è pigrizia e languore in

(da Collignon)

Fig. 604. Bronzetto ellenistico: Negretto musico e cantore (cm. 20).

(1) Parigi, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie.

questo negro monello e, per alleggerire il peso dello strumento, appoggia egli il gomito del braccio che lo sosteneva, al fianco destro; così viene a costituirsi nel corpo una linea spezzata con le gambe che salgono a sinistra, col torso che è piegato a destra, col capo che si curva di nuovo a sinistra.

Il musaico. — Anche per altri rami di arte figurata dobbiamo soffermarci ad Alessandria, e prima di tutto pel musaico che, ancor più che a Pergamo, ove era celebre la sala non spazzata (*asàrotos oìkos*) di Soso nel palazzo regio, pare che in Alessandria abbia assunto uno sviluppo speciale, se si argomenta dalla frequenza di scene e di motivi egizî nei musaici migliori sino a noi pervenuti. L'arte di comporre quadri per mezzo di pietruzze e di paste vitree di varî colori, non mai di tasselli aurei, sembra di antica origine orientale, ma la introduzione di quest'arte nel mondo ellenico si constata solo all'età dei Diadochi. E ben si adatta tale arte al carattere dei novelli dominatori ellenici, orientalizzanti nel metodo di vita dispotico pomposo. E specialmente poteva tale arte attecchire nel suolo egizio, ove esistono così numerose e belle varietà di pietre, le quali davano agio di formare complicate scene, dinnanzi alle quali per le molte e sapienti sfumature di colori e di ombre si provava quasi l'illusione di trovarsi di fronte a quadri espressi col pennello.

Il musaico di Alessandro Magno ed altri musaici della casa del Fauno in Pompei. — A questa arte musiva alessandrina appartiene senza dubbio alcuno il musaico di Alessandro Magno della casa del Fauno in Pompei (1) (fig. 605), musaico unico e per le sue ampie proporzioni e per il contenuto suo assai importante e per la complicata composizione a numerose e varie figure. Basti osservare che originariamente il detto musaico doveva comporsi di circa un milione e mezzo di pietruzze. Probabilmente risale esso al secolo II a. C., poichè la casa pompeiana in cui fu, e non bene, adattato appartiene, come si è detto, per la sua costruzione a questo secolo. È una accanita zuffa tra i Macedoni, tra i quali primeggia Alessandro Magno a cavallo, ebbro di strage, ed i Persiani in fuga, nella quale è travolto su cocchio lo stesso re, Dario Codomanno. Ed emergono in questo tumulto di figure incalzanti e fuggenti cinque personaggi. Il primo, Alessandro, che irrompe con irruenza a testa ignuda, estrae dal corpo di un Persiano caduto la lancia con desiderio intenso di raggiungere e di trafiggere Dario. Altri due personaggi sono il Persiano caduto, che si è sacrificato per salvare il re, ostacolando col suo corpo l'impeto del Macedone, ed un altro Persiano che, per ordine di Dario, è disceso da cavallo per arrecare

---

(1) Napoli, Museo Nazionale.

soccorso, sebbene tardivo, alla vittima generosa. Infine come quarto e quinto personaggio sono Dario ed il suo auriga su carro; in mezzo

Fig. 605. — Musaico della « casa del Fauno » a Pompei: battaglia tra Macedoni e Persiani (m. 5,12 × m. 2,71). (Brogi)

al generale scompiglio risalta la nobile calma del re, il quale non è sollecito della propria salvezza, ma con angoscia pensa ai suoi due fidi compagni, che sono rimasti alla mercè del nemico, e di cui uno è già

mortalmente ferito. E con la grandezza di animo del vinto re contrasta lo spavento dell'auriga, che sferza a tutta forza i cavalli, i quali tra breve recheranno il monarca lungi dal pericolo. Così campeggiano sullo sfondo delle schiere dei combattenti queste figure animate da così differenti passioni, come, in modo analogo, sulla scena tragica gli attori principali vengono incorniciati dalle anonime figure costituenti il coro. Non è stato ancora determinato a quale combattimento alluda questo insigne musaico, e non è ancora stato identificato con tutta sicurezza, nei nomi a noi noti dalla tradizione letteraria, l'artista che compose il quadro, da cui il musaico dipende.

(Brogi)

Fig. 606. — Musaico della « casa del Fauno » a Pompei : animali.

Dalla stessa casa del Fauno provengono altri musaici di origine alessandrina (1); sono in essi rappresentazioni di natura morta, che ci fanno così vivamente ricordare una tendenza, che sarà prevalente nell'arte pittorica dei secoli XVII e XVIII; in uno di questi quadretti musivi (fig. 606) è, nella parte superiore, un gatto, animale che in Egitto era molto comune fin dalla più remota antichità, che addenta, con mossa egregiamente riuscita, una quaglia; nel riquadro inferiore sono due anatre con uccelli, pesci e conchiglie. Dopo tanti secoli, dai tempi pre-ellenici, l'arte ritorna a trattare con predilezione e con successo i temi offerti dal mondo animale, prescindendo dalla figura umana.

Il musaico di Dioscuride di Samo. — Non è improbabile che alla cerchia alessandrina appartenga il modello del finissimo musaico firmato

---

(1) Napoli, Museo Nazionale.

da Dioscuride di Samo, dalla cosiddetta villa di Cicerone in Pompei (1) (fig. 607). Ivi sono personaggi in comica azione di musica: due uomini, con maschera sul volto, suonano, l'uno un timpano, l'altro dei piattelli accompagnando il suono con gesti di volgare comicità; a sinistra è una donna pure mascherata che suona i flauti e vicino è un nano. Anche questo è un gustosissimo quadretto di genere, che ritrae ciò che nei popolosi e popolari quartieri delle grandi città doveva essere spettacolo comune. Una famiglia di saltimbanchi o di ciarlatani, di *agyrtai*, così numerosi nel mondo greco-romano, fa mostra della propria abilità musicale e buffonesca su di un palco improvvisato dinnanzi al popolaccio, che avido si raccoglie ed ammira, come nelle nostre fiere la folla contadinesca si raduna attorno ai girovaghi giocolieri. È da notare che nel repertorio delle terrecotte ellenistiche, specialmente di Mirina, si riscontrano eguali tipi di figure isolate.

(Brogi)

Fig. 607. — Musaico di Dioscuride di Samo.

La glittica alessandrina: la tazza Farnese e la sardonica di Alessandro e di Olimpia. — Se in molte e molte espressioni sue l'arte alessandrina è inesorabilmente perita, e se delle costruzioni insigni e colossali della città nulla è rimasto (il Faro, lo *Heptastadion* o molo, il palazzo regio, il Museo, la Biblioteca, il Serapeo), se distrutti furono i sontuosi padiglioni e le navi dei Tolomei, se ignota a noi è la ricca produzione dei

(1) Napoli, Museo Nazionale.

tappeti variopinti e figurati, tuttavia, oltre che da monumenti di plastica e di musaico si può desumere una idea del lusso di questa arte,

(Brogi)

Fig. 608. — La « tazza Farnese »: interno (cm. 20).

nella sua applicazione a materiale di gran pregio, da monumenti della glittica e della toreutica.

Sorge ora l'uso dei cammei, cioè delle pietre ornamentali a rilievo, in cui la varia colorazione degli strati (onice a due strati; sardonica a tre e a più strati) serviva a produrre effetti sorprendenti di illusione ottica. Alessandria è ora uno dei centri maggiori di fabbricazione di questi cammei; altro centro importante è Antiochia. La tazza Farnese (1) (fig. 608) di onice, di color bigio su fondo marrone e con abbondanti venature, misurando cm. 20 di diametro, è tra i cammei più grandiosi a noi pervenuti dall'antichità ed è nel tempo stesso la più importante opera di arte alessandrina che sia a noi nota.

(1) Napoli, Museo Nazionale; già di Lorenzo il Magnifico, poi di Paolo II, poi nella Coll. Farnese a Roma.

Una testa di Gorgone adorna la parte esterna (fig. 609), su di una egida a squamme; la ricchissima chioma agitata a ciocche a spirali come fiamme — e tra di esse spuntano le ali — ed i serpenti allacciati sotto il mento circondano un volto fremente di passione, come in tanti prodotti dell'età ellenistica. Ma di molto maggior importanza, come rappresentazione di carattere allegorico, di cui incontreremo ulteriori esempi nell'arte imperiale romana, è la scena adornante il tondo interno. È un'allegoria concernente varie figure che simboleggiano il Nilo e gli elementi, che valgono a rendere fecondo di bene per l'Egitto il grande fiume africano. Il Nilo è seduto a sinistra sotto aspetto di vecchio seminudo e col corno di abbondanza; è seduto, non sdraiato, perchè qui è non come personificazione di fiume, ma come divinità fluviale; ai piedi del Nilo è seduta su di una Sfinge una donna, Euthenìa, moglie o figlia del Nilo, da equiparare ad Iside. Il giovine nel mezzo, stante, con attributi, in cui si sono riconosciuti il vomere ed il giogo dell'aratro, è il Trittolemo egizio, cioè Oro, l'inventore della cultura del grano; a destra sono sedute due fanciulle, le figlie del Nilo, due Ore, poichè corrispondono alle due stagioni principali dell'Egitto, quella delle innondazioni e quella della mietitura. Infine nel cielo spaziano soffiando due giovinetti, le personificazioni dei venti Etesii, fecondatori. Tutto qui parla un chiaro, esatto linguaggio allegorico per significare il concetto della grande fertilità dell'Egitto che, come dicevano gli antichi, è un dono del Nilo.

(Brogi)

Fig. 609. — La « tazza Farnese »: la Gorgone dell'esterno.

Si può addurre un secondo cammeo, una sardonica a nove strati, di ignota provenienza (1) (fig. 610); vi sono due teste accoppiate e di

(1) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte.

un guerriero imberbe con elmo e di una donna che ha un largo diadema ed un velo. È probabile assai che in questo cammeo siano i ritratti idealizzati del grande Alessandro e della madre Olimpia, ritratti eseguiti in Alessandria per la corte dei Tolomei ed espressi con ardimento mirabile per l'uso dei numerosi strati che, non separati in modo reciso l'uno dall'altro, tra di loro si confondono, sì da produrre un effetto di assieme veramente pittorico.

(da Furtwängler)

Fig. 610. — Sardonica di Vienna (mm. 115 × mm. 113).

Questi due gioielli ci dànno una idea della fastosità della corte tolemaica e, in genere, di ciascuna delle corti dei Diadochi. Eppure quanti oggetti preziosi sono andati perduti! Basti ricordarci invero che, per esempio, Mitridate Eupatore (120-63) possedeva non meno di duemila coppe di onice.

La toreutica alessandrina: la patera di Boscoreale e gli «skyphoi» con gli scheletri. — Delle magnifiche argenterie ritrovate a Boscoreale (vicino a Pompei) e ad Hildesheim (Germania), se la maggioranza appartiene alla successiva età imperiale romana, alcune possono invece risalire a questo periodo dell'ellenismo. Ad Alessandria deve invero essere ascritta una patera di Boscoreale (1) (fig. 611). È una tazza, che doveva essere appesa, mentre la parte mediana, da cui esce a grande rilievo il busto di Alessandria, era dorata. Si ha la personificazione della grande città tolemaica con quella minuzia, con quella esattezza nei particolari, che abbiamo visto nel colosso del Nilo e nella scena interna della tazza Farnese. Alessandria ha la pelle di elefante sul capo ed è carica di attributi; il serpente ureo, un leone, una pantera, un pavone, un corno di abbondanza con la mezzaluna di Iside, dei frutti ed un sistro.

(1) Parigi, Museo del Louvre.

Ad Alessandria possono appartenere anche due *skyphoi* (1) con figure di scheletri, le quali quasi inducevano, come la figurina scheletrica della cena famosissima di Trimalcione (PETRONIO, *Satyricon*, 34), all'oblio delle cure, col monito oraziano di godere oggi e di non pensare

(Alinari)

Fig. 611. — Patera argentea da Boscoreale col busto di Alessandria.

all'oscuro domani ed alla morte sempre minacciosa. Valga come esempio uno di questi *skyphoi* (fig. 612) in cui, oltre agli scheletri di quattro ignoti, sono presenti gli scheletri di quattro insigni personaggi, del tragico Sofocle, del comico Moschione, dei filosofi Zenone ed Epicuro: questi due ultimi sono attorno ad un tavolo a tre gambe, ed Epicuro, che prende delle focaccie da questo tavolo, è accompagnato da un porcelletto. « Godere è il bene supremo » si legge accanto a quest'ultimo filosofo. In questo *skyphos* sono riunite le due tendenze che sembrano così spiccate nell'arte alessandrina: la tendenza alla rappresentazione di tutto ciò che è in natura sia vivente che morto, con particolare studio indirizzato al corpo umano, qui al suo scheletro, e la tendenza

(1) Parigi, Museo del Louvre.

erudita e scettica propria di quel massimo centro di cultura che fu Alessandria.

Le argenterie di Hildesheim: la patera con Athena seduta. — Non ad Alessandria, ma all'Asia Minore pare che debbano essere attribuiti i più antichi pezzi del vasellame di Hildesheim (1), tra i quali eccelle la patera magnifica (fig. 613), in cui è ad alto rilievo la figura di Athena seduta, mentre sull'orlo è un ricco ornato ad acanto e a palmette. La figura della vergine dea in riposo richiama per l'agitato schema, pel trattamento del vestito, l'arte pergamena.

(Alinari)

Fig. 612. — *Skyphos* argenteo da Boscoreale con figure di scheletri.

Il rilievo di Menandro del Laterano. — Siamo già prossimi alla fine dell'ellenismo vero e proprio, il quale tuttavia permane anche nella fase posteriore, accanto ai prodotti di arte specificatamente romani per contenuto e per intenti. Come esempio di raffinatissimo rilievo pittorico si può addurre un piccolo quadretto di provenienza romana (fig. 614) (2): in esso è la figura di Menandro nel suo studio, cui reca onore la presenza della personificazione della Commedia. Il grande comico, che è stato di recente con certezza identificato, mercè il confronto di un busto che senza dubbio lo rappresenta (3), siede tenendo in mano la maschera del giovane amante della commedia nuova; sul tavolo, oltre al manoscritto della nuova opera comica da lui composta, sono le maschere della amata e dello schiavo burlone. A destra, dinnanzi alla porta, è all'improvviso apparsa la Commedia, la quale in segno di assenso porge al poeta la corona, simbolo di vittoria nell'agone comico. In questo rilievo abbiamo conservato, forse, il dono votivo di un autore di commedie.

La Dafne Ny-Carlsberg. — Un marmo di non accertata provenienza (4) (fig. 615) ci offre una concezione nuova e strana, la quale ci testifica vieppiù la grande versatilità dell'arte ellenistica e la febbrile ricerca del nuovo. Nella figura di Dafne, che vediamo effigiata nel detto

---

(1) Berlino, Musei.

(2) Roma, Museo del Laterano; già Coll. Rondanini.

(3) Copie a Boston, Museo di Belle Arti e a Ny-Carlsberg, Glittoteca Jacobsen.

(4) Ny-Carlsberg, Glittoteca Jacobsen.

marmo, si ha una vera rappresentazione plastica di ciò che la erudita poesia ellenistica con Nicandro di Colofone (secolo II a. C.) contemporaneamente cantava di favolosi mutamenti di forme umane in forme

Fig. 613. — Tazza argentea di Hildesheim con figura di Athena.

bestiali e vegetali. L'audace, agitata statua del Bernini ha dunque un prototipo nell'arte ellenistica ed in realtà in questo marmo ellenistico è in modo encomiabile trattato il difficile tema: le forme snelle della giovinetta amata da Apollo si sono allungate vieppiù ed irrigidite, come in un albero sottile, specialmente nella parte inferiore del corpo. La trasformazione arborea è quasi compiuta, mentre all'intorno vanno irrompendo le branche di foglie, tuttora astrette e fissate al tronco. È tuttavia da osservare che non è la prima volta che l'arte greca tratta il tema del mutamento in forme inanimate; si ha un precedente nella pittura fin dalla metà del secolo V. Invero in un cratere attico felsineo si ha la scena di trasformazione in sassi di Polidette e di un suo seguace per mezzo della Gorgone impugnata da Perseo (1).

(1) Bologna, Museo Civico.

Il pugile del Museo Nazionale Romano. — Come radicalmente si siano mutati i tempi per quanto concerne la originale creazione di tipi atletici, non solo da Policleto, ma da Lisippo in poi, ci è dimostrato in modo luminoso dalla bella statua originale di bronzo di un pugile da Via Nazionale a Roma (1) (fig. 616). Ivi non è più un superbo giovine dalle forme ideali e dalla espressione spirituale, ma è un rozzo, brutto personaggio spirante dalle sue membra poderose, dal suo volto volgare la più bassa brutalità. È una statua concepita ed espressa con realismo spregiudicato. Il pugile è in un momento di riposo dal duro lavoro; pesantemente si è egli assiso su di un masso e, poggiati gli avambracci sulle coscie, guarda con stupidità provocante ed orgogliosa attorno a sè. Il naso è appiattito, come schiacciato a colpi di pugno, la bocca è semiaperta col labbro superiore ripiegato su gengive sdentate, le orecchie sono deformate e tumide con goccie di sangue: tutto ciò è espresso con un straordinario verismo che suscita quasi un senso di ripugnanza. Nelle mani e nei polsi sono non già le leggiere fascie di cuoio della palestra ellenica, ma le dure correggie, delle quali fierissimi dovevano essere i colpi. E però non già l'atleta dei sacri ludi ginnici della Grecia, ma è qui riprodotto, come tipo di genere, l'atleta professionale che, come una bestia che fatica per divertire, si produce per mercede nelle festività dei varî centri più popolosi. E col viso così sanguinante ed ammaccato pare che egli voglia suscitare il plauso della plebe. Certamente in questo bronzo di così crudo realismo si possiede una delle ultime e più interessanti creazioni dell'avanzatissimo ellenismo.

(Brogi)

Fig. 614. — Rilievo di Menandro e della Musa della Commedia (cm. 40 × 56).

La scuola di scultura rodia. — Questa rassegna di opere plastiche si può chiudere con due lavori, che hanno goduto dal rinascimento in poi periodi di somma esaltazione: il Toro Farnese ed il Laocoonte.

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

Queste due opere appartengono alla scuola rodia di scultura, che già si era costituita nella città marinara fin dall'inizio della età ellenistica, quando cominciò il suo primato commerciale. Ricchezze enormi affluivano coi commerci in Rodi, dove è naturale che si radicasse e si espandesse rigogliosa l'arte. Anzi, scomparso il regno di Pergamo (a. 133), la maggiore attività artistica dell'ambiente asiatico si concentrò a Rodi, la cui scuola di scultura può considerarsi come uno sviluppo ulteriore della seconda fase di scultura pergamena, con accentuazione dei caratteri suoi di grande passionalità e di espressione pittoresca, con marcata esagerazione barocca. Onde è che la scuola rodia rappresenta il massimo dell'ellenismo e serve a costituire come l'ultimo anello della lunga catena che, attraverso i secoli, rappresenta in aspetti sempre nuovi e varî la scultura dei Greci, la quale in seguito o si ripete o si trasforma in scultura greco-romana.

(da Brunn-Bruckmann)

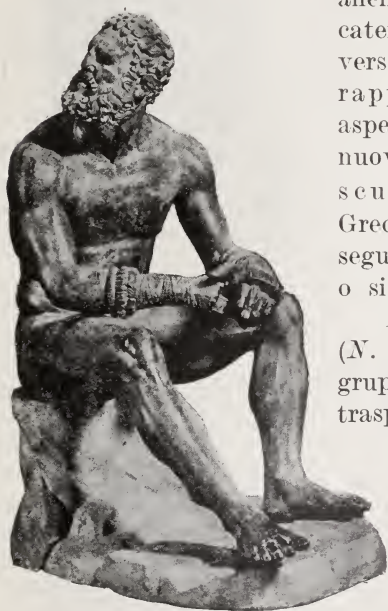
Fig. 615. — Statua di Dafne.

(Alinari)

Fig. 616. — Statua di pugile in riposo (m. 1,28).

Il «Toro Farnese». — Plinio dice (*N. H.*, XXXVI, 4, 21) che autori di un gruppo rappresentante il supplizio di Dirce, trasportato da Rodi a Roma, furono Apollonio e Taurisco di Tralle: secondo ogni probabilità il gruppo era di bronzo ed adornava originariamente o una piazza o un giardino della opulenta città. Di esso gruppo abbiamo non tanto una copia genuina, quanto un rifacimento, dovuto ad un artista del II o III secolo d. C., in un gruppo colossale marmoreo (fig. 617), il più grande pezzo di scultura a noi pervenuto dall'antichità, cioè nel cosiddetto Toro Farnese proveniente da Roma, dalle Terme di Caracalla, del cui Tepidario forse costituiva

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 617. — Gruppo del « Toro Farnese » (m. 3,70);
la figura accessoria di Antiope rimane nascosta dalla bestia.

l'ornato centrale (1). Nel gruppo originale, la base doveva essere triangolare, non quadrilatera e perciò esso gruppo doveva essere contemplato da un solo punto di vista; vi mancavano certamente alcuni accessori, che ora disturbano la scena, come la figura di giovinetto seduto, personificante il monte Citerone, e la statua di Antiope, aggiunta infelicissima. Così il gruppo si componeva di quattro figure che si innalzavano a piramide: Amfione e Zeto, che con indomita energia tengono fermo il toro che s'inalbera e contrasta, e la figura di Dirce atterrata sotto il toro. Il restauro della mano sinistra di Zeto è errato, poichè il giovane, di duro ed implacabile cuore, doveva con quella mano afferrare i capelli di Dirce e trarla a tutta forza sotto il toro e legarla ad esso. La disgraziata donna si rivolge al più mite dei due fratelli, ad Amfione, per toccarne il cuore; ma invano! Tra poco essa, legata al toro, sarà un inanime corpo pesto ed abbattuto. La rappresentazione di questo gruppo è altamente drammatica ed il momento è stato scelto con grande opportunità per scuotere vieppiù i sensi dello spettatore.

Ma nel tempo stesso si esplica in questo gruppo di passionalità morbosa quell'elemento pittoresco, che è veramente una dissonanza nella pura arte plastica; il paesaggio ha parte, e non piccola, nel gruppo con la roccia del Citerone su cui, a varî piani, agiscono le varie figure rappresentate; vi è una riproduzione reale, non più fittizia dell'ambiente, in cui avviene la scena espressa, coi metodi della pittura applicati alla plastica a tutto tondo. Si ha qui un accento di novità audace, una nota di vera originalità, sebbene non sia di buon gusto, in questa tardiva creazione dell'arte ellenistica.

Il Laocoonte. — Pure del gruppo del Laocoonte (fig. 618) si ha notizia da Plinio (*N. H.*, XXXVI, 37) che ne dice autori gli artefici rodii Agesandro ed i figli Polidoro e Atenodoro. Di recente, mercè la combinazione di iscrizioni rodie menzionanti membri della famiglia a cui appartenevano i tre artisti suddetti, si è potuto fissare con tutta certezza la esecuzione del gruppo, proprio alla fine di questa fase di arte, cioè circa l'anno 50.

Il gruppo marmoreo, che Plinio menziona, ci è stato conservato proprio nell'originale uscito alla luce a Roma, dall'Esquilino presso le rovine dette le Sette Sale (2). Esaltato questo gruppo come miracolo di arte da Michelangelo, esercitò esso un innegabile influsso sulla plastica barocca posteriore al sommo scultore toscano e godette incondizionata ammirazione con Winckelmann, con Lessing, con Goethe; ma i novelli

(1) Napoli, Museo Nazionale; già a Roma, Coll. Farnese.
(2) Roma, Museo del Vaticano (Cortile del Belvedere).

studî e le scoperte di marmi e di bronzi, assai più pregevoli e pertinenti alle fasi auree dell'arte ellenica, hanno contribuito, e con ragione, a

(Alinari)

Fig. 618. — Gruppo del Laocoonte (m. 2,42).

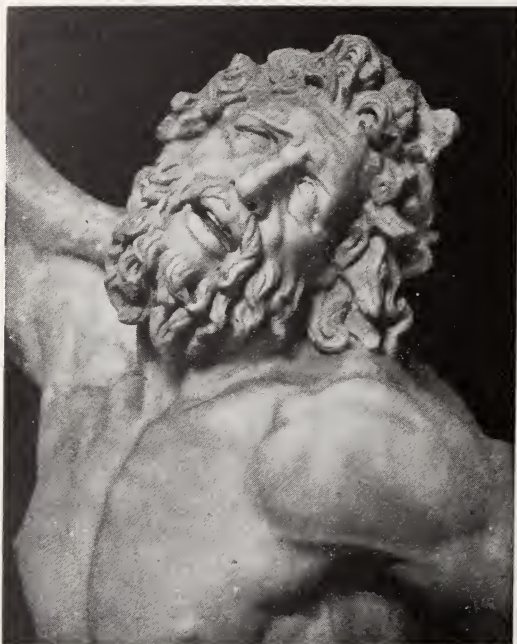
togliere a questo gruppo il primato che esso possedeva nel patrimonio artistico dell'antichità.

Il mito espresso nel gruppo era stato cantato da Euforione di Calcide nell'Eubea, poeta dell'età di Antioco il Grande (a. 224-187); e forse il gruppo stesso pel contenuto suo si ricollega a questa tarda fonte epica. Laocoonte ed i suoi due figli, allacciati dai serpenti che l'offeso Apollo ha mandato, costituiscono un gruppo in cui la soluzione del difficile

problema di una intima unione di cinque esseri viventi è resa possibile mercè le spire gigantesche dei rettili. Il gruppo si estende a guisa di rilievo a noi dinnanzi con le tre figure umane collegate dai serpenti e disposte in un solo piano prospettico. L'ambiente è pure qui caratterizzato come nel Toro Farnese, ma non con effetto pittorico: l'ara, accanto alla quale sui gradini sono Laocoonte ed il figliuol suo minore, designa il luogo sacro, in cui avviene la paurosa punizione divina; l'abito sacerdotale è caduto sull'ara, sicchè ignudi nei contorcimenti di lotta e di spasimo appaiono i tre corpi. Il gruppo per composizione si avvicina alla forma piramidata; il braccio destro del padre è di restauro; quantunque da alcuni si creda ora che tale restauro non sia lontano dal vero, è pur sempre preferibile supporre che il braccio destro fosse ripiegato al capo, in modo più consono con la espressione di abbandono dolorosissimo espresso nel volto di Laocoonte. E con tale restauro, avvicinandosi la forma del gruppo ad una piramide, il gruppo stesso raggiunge il suo culmine nella testa, fremente di strazio supremo, del padre.

Le ritorte spire dei due serpenti hanno avvolto i due corpi, ma il figlio maggiore è illeso e si ha la impressione che debba salvarsi; più che di sè stesso è il giovinetto sollecito del padre suo, verso cui volge lo sguardo angoscioso. Il fratello suo minore è già morsicato mortalmente al petto ed il suo corpo si piega come fuscello, sotto la inesorabile stretta del serpente. L'altro serpente morde Laocoonte alla cintura; nello sforzo sovrumano di sciogliersi da ambidue i rettili, nel dolore acutissimo pel morso velenoso, la figura del sacerdote si agita, si contorce convulsivamente. Ed appaiono tutte le parti del corpo muscoloso, come se la epidermide mancasse completamente: è innegabile nei tre autori del gruppo una conoscenza esattissima del corpo umano, anatomica e fisiologica; ma in questo corpo, in cui non è la menoma fibra che rimanga ferma, inerte ed in cui tutto è movimento spasmodico, vi è esagerazione per ricerca di effetto possente e nuovo, esagerazione anche rispetto ai già barocchi corpi dei giganti feriti a morte del fregio di Pergamo. Innegabilmente il Laocoonte rappresenta l'estremo limite di espressione patetica; anzi in esso si è sorpassato quanto la natura umana può offrire. E così non sarà erroneo affermare che in questa scultura un'arte non più veristica, ma di convenzione esprime i suoi accenti tronfii, declamatorii, che cercano di suscitare il facile applauso mediante lo stupore, lo sbalordimento.

Ma tutto questo si manifesta in modo eminente nel capo (fig. 619), ove è un groviglio atroce di linee, di ondulazioni, ove la bocca urla sino al cielo l'intenso spasimo. Questo capo, dalla chioma scrollante, staccato dal corpo suo, appare, come giustamente fu osservato, insopportabile. Così il Laocoonte è da giudicarsi come opera pregevolissima se inquadrata nel suo tempo e se considerata come ultimo, supremo

stadio a cui può pervenire la espressione del *pathos*, ma al Laocoonte non si può togliere il biasimo di manierismo forzato, di ricerca fragorosa di effetto facile, teatrale. Esso nell'arte plastica ci rappresenta quello che nell'oratoria asiatica si avvertiva: il tronfio, l'ampolloso, il ridondante.

(Alinari)
Fig. 619. — Parte superiore della figura di Laocoonte del gruppo del Vaticano.

Le stele dipinte di Pagase. — Per la pittura ellenistica recentemente la scienza archeologica ha fatto un prezioso acquisto nelle stele dipinte di Pagase nella Tessaglia (1). In due torri delle fortificazioni della città, che appartiene al secolo I a. C., si sono trovate a centinaia delle stele marmoree, gettate alla rinfusa come materiale di riempimento. In tutto, il numero di queste stele supera il migliaio, ma in più di duecento sono chiare le traccie della composizione originariamente dipinta, mentre solo in una ventina di queste stele la conservazione di questa pittura è assai buona. Siccome sui dati epigrafici si possono queste stele disporre lungo tutto il periodo ellenistico dal 300 al 50 a. C., mentre in maggioranza appartengono al secolo III, così esse e pel contenuto costituiscono come una continuazione delle stele attiche a rilievo, che scompaiono alla fine del secolo IV, e per la tecnica a pittura rappresentano il più importante gruppo di monumenti pittorici ellenistici, pei quali, prima della scoperta di Pagase, si doveva ricorrere a tarde copie, talora contaminate, dell'epoca romana, o in affresco o in musaico.

In realtà il confronto s'impone con le stele funerarie attiche, e le analogie sono tali da indurci a vedere nelle stele di Pagase una produzione dipendente dal rilievo funerario attico, ma attardata e svoltasi con carattere provinciale: vi è presso a poco lo stesso repertorio di

(1) Volo, Museo.

schemi e di figure, ma tutto è come modernizzato. Utile è anche il confronto con le pitture pompeiane, in cui è quasi sempre il riflesso più o meno vivido di composizioni ellenistiche: innegabile è l'analogia per la disposizione delle figure, pei motivi paesistici, pei mezzi di espressione delle profondità prospettiche, per lo sfondo violetto, che spesso deve essere interpretato come la parete. Per di più le stele di Pagase ci informano sulla tecnica della pittura ellenistica. Talora si riscontra un disegno preparatorio a punta di pennello; i colori sono applicati con una specie di spatola ed è evidente che le pitture sono eseguite all'encausto.

da *Eph. Arch.*)

Fig. 620.
Stele dipinta da Pagase.

In una di queste stele (fig. 620) che si adduce a ragion di esempio, è un lugubre avvenimento domestico: una donna muore dopo di aver dato alla luce un bambino. La disgraziata puerpera è sdraiata sul letto, posto come dentro ad una alcova; vicino è una donna, mentre un'altra al di là dell'alcova reca il neonato. E dall'uscio semiaperto della camera di dolore sta per entrare un'altra persona, la quale, per ragione prospettica, è rappresentata a proporzioni minori. La differenza dei piani prospettici è in tal modo accuratamente espressa.

Ma da queste stele funebri, opere importantissime, ma spesso dozzinali, passiamo ad alcuni dipinti di età romana, nei quali più che per la fase di arte precedente ci è concesso di discernere quanto è dovuto all'arte ellenistica e che è stato inquinato dai tardi, modesti e spesso sciatti decoratori di edifizi a Roma, ad Ercolano e, massimamente, a Pompei.

Le «Nozze Aldobrandine». — Un quadro dei primi tempi dell'ellenismo ci è conservato con sufficiente fedeltà in una pittura a fresco dei primi anni dell'impero romano, nelle cosiddette Nozze Aldobrandine (fig. 621), pittura che proviene dalle vicinanze dell'arco di Gallieno in Roma (1). Si distingue questo dipinto dalla massa di tutte le altre

---

(1) Roma, Museo Profano della Biblioteca Vaticana; già Aldobrandini.

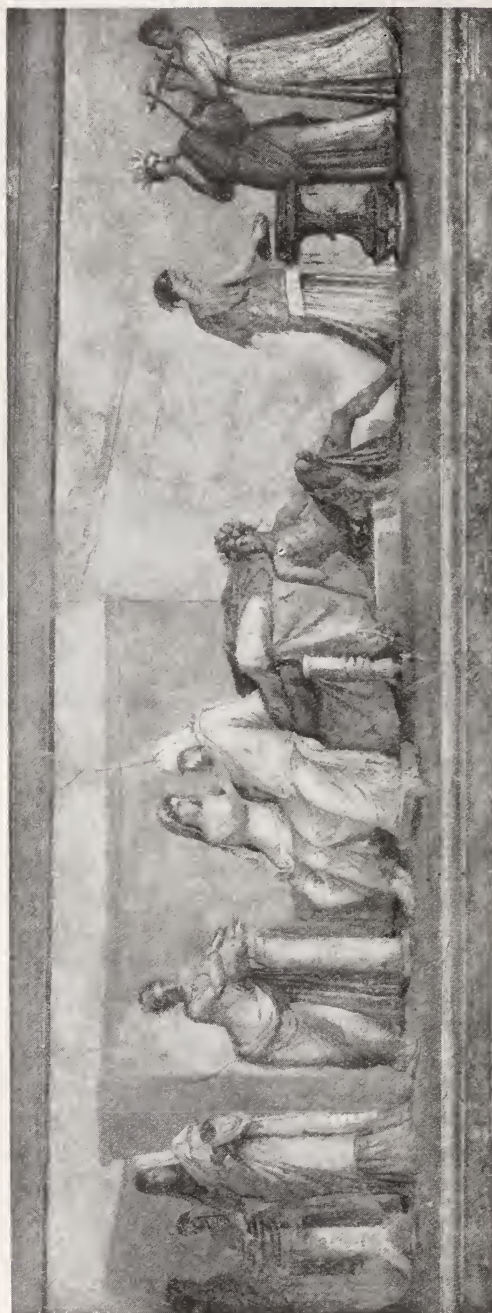



Fig. 621. — Le « Nozze Aldobrandine » (m. 2,42 × m. 0,92). (Alinari)

pitture del primo secolo dell'impero, non già per la esecuzione che è mediocre, ma per la fine intonazione ed armonia dei colori, per la composizione che non è affatto pittorica, ma è a guisa di rilievo, sì da esercitare un fascino speciale per la sua graziosa e chiara semplicità. Questi caratteri ed i motivi delle figure, riproducenti tipi e schemi noti a noi da terrecotte di Tanagra e di Mirina, ci inducono a riconoscere nelle Nozze Aldobrandine la eco fedele di un'opera pittorica dei primi tempi ellenistici, in cui tuttora percettibile è il soave accento dell'arte di Prassitele e di Apelle. Si può dire che la scena è divisa con ben ponderata armonia in tre parti, di cui le laterali sono composte di tre figure femminili, la centrale è composta del gruppo più importante di due figure, fiancheggiate da altre due.

Nel mezzo della camera nuziale, su di un letto siede la pudica sposa, ricoperta anche nel capo dal velo nuziale; Afrodite seminuda ha già quasi del tutto indotto la giovine donna a dissipare ogni sentimento di

vergogna e a far chiamare lo sposo impaziente. A sinistra Peitho, poggiata su di un altare rotondo e sottile, versa essenze in una conchiglia; a destra, seduto a capo del letto, è il dio Imeneo che, dopo aver accompagnato la sposa, è in attesa di un cenno di Afrodite per rivolgere l'invito allo sposo per entrare. Nel mezzo adunque, all'infuori della sposa, sono tre esseri divini; nei gruppi laterali si è richiamati all'ambiente terreno, ad azioni che costituiscono parte principale di un matrimonio. A destra sono tre amiche della sposa, partecipi della processione nuziale: una suonatrice di lira, una cantatrice ed una giovine che versa il contenuto di una tazza in una vasca. A sinistra la madre della sposa, cioè la donna ammantata col ventaglio, e due schiave sono affaccendate attorno ad un bacile, che contiene l'acqua pel bagno nuziale. Accento festivo, ma nel tempo stesso pieno di delicata pacatezza è in tutta la scena; contegno riservato e modesto è in tutte le figure. Vi è ancora quel soffio di alta idealità, che anima le opere del secolo IV e che va ora via via affievolendosi, per poi sparire del tutto durante lo svolgimento dell'ellenismo.

(da Hermann)

Fig. 622. — Pittura pompeiana: Achille scoperto alla corte di Licomede.

Achille tra le figlie di Licomede, pittura pompeiana. — Di un Atenione di Maronia, scolaro di Glaucione corinzio, fiorito nei primi tempi del secolo III, ci è probabilmente conservata in pitture romane in modo vario modificata, la composizione in cui Achille in abito femminile tra

le figlie di Licomede è riconosciuto da Odisseo e da Diomede, composizione che è stata anche riconnessa congetturalmente con Teone di Samo. Dalla casa pompeiana detta dei Dioscuri proviene una di queste pitture(1)(fig. 622), in cui è movimento agitato e confuso; il giovine Achille impugna le armi tra i due eroi che sono venuti a Sciro a cercarlo, mentre in un secondo piano prospettico, sullo sfondo di un colonnato si agitano Licomede tra due guerrieri e Deidamia fuggente ignuda. Sono linee spezzate ed incrociantisi con evidente ricerca di facile effetto. Ciò che costituisce il pregio di questa pittura e che doveva essere comune all'originale è la pastosità, la vivacità di colori, la fluente pittoricità delle tinte con paesaggi pieni di delicatezza e raffinati assai. Sotto tale rispetto questo dipinto pompeiano è sinora unico tra gli altri provenienti dalla morta città; con la tecnica a fresco sono raggiunti degli effetti che ricordano quelli dei dipinti ad olio.

(Brogi)
Fig. 623.
Pittura da Ercolano: Medea.

Medea, dipinto ercolanese. — Di Timomaco di Bisanzio, fiorito forse alla metà del secolo II a. C., erano celebri i quadri rappresentanti Aiace, Medea ed Oreste con Ifigenia in Tauride. Le due prime composizioni, collocate da G. Cesare nel tempio di Venere Genitrice a Roma, poterono ispirare i decoratori romani; ma dell'Aiace non sapremmo ricordare nessuna derivazione, mentre la Medea è ovvio riconoscerla in pitture delle città campane. È del pari probabile che in tardi dipinti si sia conservata la composizione di Oreste e di Ifigenia.

È specialmente notevole la figura di Medea di un dipinto da Ercolano (2) (fig. 623): la maga è immersa in tumultuosi pensieri; incrocia essa le mani ripetendo quel motivo che già incontrammo nella pensierosa e corrucciata figura di Demostene; ma quivi gli affanni che agitano l'animo della donna sono di ben altra natura e l'accelerato battito di pollice contro pollice denota lo stato suo gravissimo d'incertezza; tra le mani poggia una spada, lo sguardo offuscato è diretto a sinistra verso i figlioletti suoi avuti dal traditore Giasone. Vi è un cozzo terribile di sentimenti contrari; quali prevarranno? L'amore materno riescirà a trattenere

(1-2) Napoli, Museo Nazionale.

la mano omicida dai corpi dei teneri fanciulletti? O sarà travolgente la gelosia rabbiosa, che punirà il traditore nella morte dei suoi adorati bambini, morte che costituirà la vendetta atroce della tradita? È questa una figura pervasa da *pathos* che, pur nella copia romana, ci

(da Hermann)

Fig. 624. — Pittura pompeiana: Oreste e Pilade in Tauride.

dà una chiara idea del temperamento oltemodo drammatico di Timomaco.

Oreste ed Ifigenia in Tauride, dipinto pompeiano. — Questo temperamento si manifesta anche nell'altra composizione di Oreste e di Ifigenia in Tauride, di cui una eco fedele è riconoscibile in un dipinto della casa pompeiana detta del Citarista (1) (fig. 624). Sembra essa quasi la illustrazione di un punto culminante di una tragedia, ed in realtà non è da porsi in dubbio che fonte della pittura sia stata la Ifigenia in Tauride di Euripide. La scena è nel sacro recinto di Artemide; da una parte sono i prigionieri Oreste e Pilade col loro custode, dall'altra è Toante con una delle guardie regie; nel mezzo, in alto

(1) Napoli, Museo Nazionale.

signoreggia la slanciata figura di Ifigenia, purtroppo a noi pervenuta priva del volto. È il momento in cui essa con l'idolo della dea e coi due prigionieri sta per imbarcarsi per purificare e l'uno e gli altri. Magnifico

(Brogi)

Fig. 625. — Eracle e Telefo su pittura da Ercolano.

è il gruppo dei due amici avvinti, con quella espressione marcata dei sentimenti intimi, che si ammira nella figura di Medea: rigido dolore con lo sguardo fissato al suolo e che rode l'animo in Oreste, sguardo rabbioso, pieno di energia in Pilade che palesa a chiare note quanto è invece suggellato nel cuore e nella mente dell'amico suo.

Eracle e Telefo, dipinto ercolanese. — All'arte di Pergamo apparteneva di certo l'originale di un affresco della cosiddetta basilica di Ercolano (1) (fig. 625) con la scena di Eracle che sul monte Parthenion trova

(1) Napoli, Museo Nazionale.

il figlioletto Telefo allattato da una cerva. L'attribuzione a Pergamo è suffragata dalla scelta del soggetto, che ricorre in simile concepimento nel fregio minore dell'ara pergamena e dalle forme massiccie delle figure,

(Brogi)

Fig. 626. — Pittura della casa dei Vettii a Pompei: l'uccisione di Penteo.

che hanno analogie nelle figure del fregio della Gigantomachia dell'ara stessa. Oltre al bambino, alla bestia che lo allatta e all'eroe fermo, in cui alla meraviglia sta subentrando la riflessione, che lo condurrà al riconoscimento del figliuolo, sono tre figure di essenza soprannaturale e due belve: l'aquila cioè che, simbolo di Zeus, vigila a custodia del bambino e sta contro un leone, alludente alla natura selvaggia e piena di pericoli del monte Parthenion. Nella figura femminile seduta è da riconoscere l'Arcadia, cioè una di quelle personificazioni, che tanto si compiaceva di rappresentare l'arte ellenistica; è difficile il poter trovare altrove una figura che simboleggi con siffatta grandiosità di accento la possanza, la imponenza della natura di una determinata regione.

Dietro questa solenne forma di donna risalta, con evidente contrasto, la figura di un Satirello, che con un sorriso pieno di maliziosa, contadinesca curiosità osserva il miracolo di Telefo allattato dalla cerva. Ed una donna alata indica ad Eracle il bambino, spiega all'eroe la ragione del portento, risveglia nel padre la voce del sangue, sicchè si prevede prossimo, imminente il riconoscimento di Telefo. Parthènos sarebbe questa donna alata, cioè la personificazione di una stella e che allude al monte Parthenion; secondo un'altra interpretazione sarebbe essa la dea della giustizia Dike o Temide. Certo è che, eccettuato il Satirello, il quale rammenta un noto piccolo bronzo di Satiro da Pergamo (1) e che ha un carattere così idilliaco, in tutte le figure di questo quadro vi è un decoro, una grandiosità veramente epica, onde ben a ragione il trattamento a grandi, larghe linee fa ricordare, come è stato notato, gli affreschi della scuola raffaellesca di Giulio Romano e di Francesco Penni.

La morte di Penteo, dipinto pompeiano. — Contenuto di tumultuosa lotta, che rammenta quanto è espresso nella Gigantomachia di Pergamo, è in un affresco della casa dei Vettii in Pompei (2) (fig. 626) con la morte di Penteo; anche questo dipinto rientra nella cerchia di arte pergamena. La scena è come percossa da un vento impetuoso di follia. Sulla cima del monte Citerone il disgraziato Penteo, caduto sul ginocchio sinistro, sta per essere sbranato da tre infuriate Menadi: Agave, Ino ed Autonoe; agli angoli superiori due Furie eccitano al crudele scempio le tre donne. La composizione è ben ponderata con Penteo nel mezzo, che ha un movimento non parallelo alla superficie della scena, ma diagonale dall'esterno all'interno, con le tre Menadi che gli sono al lato destro, al sinistro, di dietro e con le due Furie agli angoli. Ed il gruppo di Penteo e della Menade di sinistra suscita impellente il ricordo del gruppo, in senso inverso, di Athena e del gigante Alcioneo della Gigantomachia pergamena; ma nel fregio la dea cerca di trascinare seco il vinto avversario, mentre nel dipinto la Menade incrudelisce su di lui scagliando il tirso.

Gli Amorini della casa dei Vettii in Pompei. — Della medesima casa dei Vettii sono celebri le piccole pitture che adornano, a guisa di fregio, l'*oecus* del peristilio (3). Sono le scene degli Amorini, assorti in occupazioni della vita, che indubbiamente risalgono ad originali ellenistici e forse alessandrini: Amorini che giuocano al bersaglio, Amorini fiorai, che fabbricano l'olio, orafi, fulloni, vendemmiatori, vinattieri, Amorini che banchettano, che celebrano cerimonie bacchiche, che corrono su bighe. Pregevolissime sono queste scenette graziose per garbo, per

---

(1) Berlino, Musei, *Antiquarium*.
(2-3) Pompei, *in situ*.

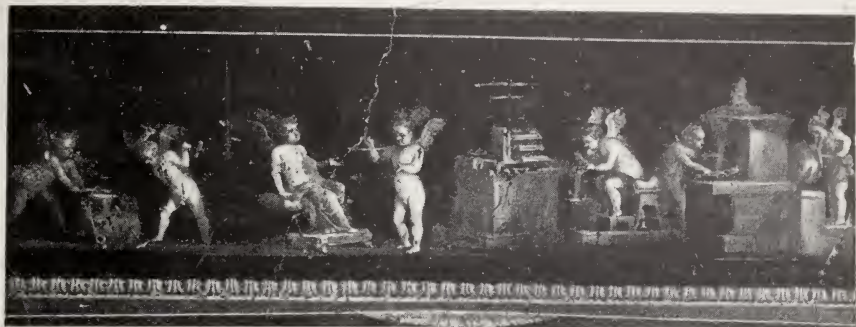
naturalezza espressiva, per felice intonazione di colore. Si può addurre la scena degli Amorini orefici (fig. 627); essa è divisa in quattro parti. A destra sono due Amorini accanto alla fornacella, uno è occupato nel lavoro di una rotonda tazza aurea, l'altro prova sulle bracie, mediante una tenaglia, un pezzo di metallo, mentre attiva il fuoco soffiando in un cannello. Più a sinistra è il banco della mercanzia aurea con due

(Brogi)

Fig. 627. — Pittura della casa dei Vettii a Pompei: Amorini orefici.

bilancie e, vicino, un Amorino seduto è intento alla lavorazione di un gingillo d'oro mediante un piccolo martello. Più in là è la scena di vendita: una dama, sotto aspetto di Psiche, è seduta con dignità e sussiego ed è rappresentata come compratrice di un vezzo aureo, che l'Amorino venditore sta pesando con una bilancetta. Finalmente due Amorini sono attorno ad una incudine: uno tiene ferma la spranga di oro che l'altro martella di tutta forza.

I «grylloi» ed altre espressioni pittoriche. — Ai primi tempi dell'ellenismo appartiene l'egizio Antifilo, il quale fu il primo rappresentante della *rhopographia* o pittura di cose piccole per contenuto ed importanza; esplicò egli adunque la sua attività nella espressione delle azioni più umili della vita di ogni giorno. Fu egli anche l'inventore dei *grylloi*, cioè delle rappresentazioni burlesche di figure umane a testa bestiale, nel qual genere di arte dovettero senza dubbio influire gli dèi teriomorfi dell'Egitto. Ed in Egitto in realtà in precipuo modo dovette svilupparsi questa duplice corrente di arte derivata da Antifilo.

Un esempio di *gryllos* ci è offerto da un gustosissimo quadretto pompeiano (1) (fig. 628). Il drammatico episodio della fuga di Enea da Troia è qui espresso con umorismo assai spinto: sono tre individui dai corpi di scimmia con testa di cane (cinocefali). Enea sostiene il

---

(1) Napoli, Museo Nazionale.

padre suo, che ha una scatola con dentro i Penati e trae seco il piccolo Ascanio, che con fatica con le sue zampette segue gli affrettati passi del padre, il quale, per maggior sicurezza, si è legato il fanciullo con una corda alla propria cintura. Si avverte in questo quadretto un indirizzo, che è proprio di alcuni caricaturisti moderni, di scorgere cioè in ciascun tratto anormale del viso umano una somiglianza con un essere bestiale, e di accentuare pertanto tale rassomiglianza col trasformare la testa umana in muso animalesco.

(da *Ant. di Ercolano*)

Fig. 628.
Gryllos: Enea fuggitivo.

Coi *grylloi* si ricollega la rappresentazione pittorica di pigmei o di nani, dei quali un esemplare si è già incontrato nel musaico pompeiano di Dioscuride, mentre sono essi riprodotti in numerose statuette di bronzo e di terracotta. Da Pompei (1) (fig. 629) proviene una pittura che rappresenta il giudizio di Salomone, il quale doveva essere noto assai da Alessandria, ove era florida una numerosa colonia ebraica. Ma in questa pittura i personaggi sono pigmei che o agiscono o si atteggiano in modo assai dignitoso: a destra nel tribunale sono tre giudici, accanto sono le guardie e dinnanzi, su di un tavolo, è il bambino che sta per essere dimezzato; la falsa madre guarda i giudici con aria indifferente, la madre vera si è invece inginocchiata con atto folle di disperazione.

Come nei musaici, così nelle pitture di Ercolano e di Pompei ci si palesa talora l'ambiente egizio, che costituisce una chiara prova di derivazione da modelli paesistici di originali creati dall'arte del periodo dei Tolomei, arte che, per parecchi caratteri, tanto ricorda la fioritura dell'arte pittorica fiamminga dei secoli XVII e XVIII. Nealce, pittore sicionio del secolo III, aveva dipinto una battaglia tra Egiziani e Orientali sul Nilo, in cui era rappresentato, per accentuare il colore locale, un coccodrillo che insidia un asino, il quale sta per bere nel fiume. Tale motivo dovette essere riprodotto con favore nella serie della pittura di paesaggio dell'Egitto ed appare anche in un quadretto di Ercolano (2).

(1-2) Napoli, Museo Nazionale.

L'ambiente nilotico si manifesta anche in un secondo quadretto da Pompei (1) (fig. 630), ove sulle rive del fiume sacro vediamo ignudi

(Brogi)

Fig. 629. — Pittura pompeiana: il giudizio di Salomone.

Pigmei affaccendati nella caccia di due coccodrilli e di un ippopotamo, mentre il color locale è accentuato dalle casette dei nani. Di

(Brogi)

Fig. 630. — Pittura pompeiana di ambiente africano.

costoro uno fa una triste fine nelle fauci dell'ippopotamo. Quel gustoso umorismo che constatammo sulla scena del piede del vaso François qui riappare, dopo tanto cammino dell'arte, egualmente intenso, ma tanto differente per espressione formale compositiva.

(1) Napoli, Museo Nazionale.

Il tempio etrusco. — Perdura in Etruria in pieno periodo ellenistico il tipo di tempio di così vieto carattere, con la ossatura lignea ed il rivestimento di terracotta; permanenza questa che costituisce un assai curioso anacronismo in confronto con le costruzioni che si innalzavano a Roma e nel Lazio, ove all'influsso del mondo di cultura etrusca va sostituendosi sempre più forte il diretto influsso dell'ellenismo. Ma è agevole trovare una ragione di tanta meschinità dell'arte architettonica, qualora si pensi allo sfacelo politico ed economico, e però anche morale, della Etruria, al suo pieno asservimento a Roma. Tuttavia le terrecotte dei templi etruschi, accanto a quelle di carattere funerario, tengono il primato in tutta la produzione etrusca del periodo ellenistico, che è davvero abbondante, ma non sempre pregevole. I vecchi, venerandi santuari, adorni di terrecotte di arte arcaica, sono rinnovati, ricostruiti in questo periodo ellenistico; così, per esempio, alla decorazione fittile del tempio di Mercurio a Faleri viene sostituita ora una nuova decorazione (1). A Roma invece il vetusto tempio di Giove Capitolino subisce verso la fine di questo periodo di arte un rifacimento completo, ma, serbando le forme del primitivo tempio tuscanico, il novello edifizio si abbellisce di nobili marmi. Sorgono in Etruria anche edifizi sacri del tutto nuovi e la coroplastica etrusca per uso di decorazione templare si diffonde, tuttora benefica, in luoghi montuosi e segregati al di fuori della Etruria.

Le terrecotte di Luni. — Dal terreno di Luni sono venuti alla luce avanzi architettonici di ben quattro frontoni (2); di essi due appartengono alla primitiva costruzione di un tempio, mentre i due rimanenti dovevano adornare la sua ricostruzione. Gruppi di divinità tutelari e l'eccidio dei Niobidi, di grandezza naturale, ecco il contenuto dei frontoni sia nella prima che nella seconda edificazione, la quale ultima forse si deve all'elemento romano della colonizzazione di Luni, avvenuta nell'anno 177. Così le terrecotte del tempio primitivo apparterrebbero al secolo III, forse alla prima metà del secolo.

Si è potuto con certezza ricostruire il gruppo mediano del frontone principale (fig. 631) con una figura di divinità muliebre seduta su trono e fiancheggiata dal suo Genio col corno di abbondanza e dal dio Apollo, mentre ai lati stanno due divinità femminili incerte. Nella dea troneggiante è da riconoscere non già Giunone, come è stato supposto, ma la dea principale di Luni, la stessa dea Luna (etrusca Losna) o personificazione della città, onde in questo frontone si avrebbe un ulteriore documento di quelle personificazioni sì ovvie nell'arte ellenistica, di

---

(1) Roma, Museo Nazionale di Villa di Papa Giulio.
(2) Firenze, R. Museo Archeologico.

cui uno degli esempi più insigni e più antichi sarebbe la Tyche di Antiochia di Eutichide. Tutto in queste terrecotte lunensi è improntato di quella studiata ricerca di effetto, di quel movimento fisico, che si è dato a figure stanti o sedute, per rendere più manifesta l'intima agi-

(da Milani)

Fig. 631. — Avanzi di un frontone fittile da Luni: figure di divinità.

tazione psichica. Assai più delle due figure accessorie, riproducenti il solito tipo di figure ammantate che derivano da originali del secolo IV (es. la grande Ercolanese), più ancora della figura di dea e del Genio suo, purtroppo mozzate, s'impone la commossa, patetica figura di Apollo, in cui il drappeggio del manto ricadente con bellissimo effetto di larghe pieghe, contrasta col rendimento poderoso del nudo, mentre nei tratti del volto giovanile si avverte ancor chiara la eco della commossa arte di Scopa; pieno di energia è pure il movimento delle braccia, per cui si accentuano le forme ampie del petto.

Le terrecotte di Civita Alba. — In questo periodo ellenistico le terrecotte figurate non solo adornano i frontoni, ma costituiscono talora anche dei fregi continui, in modo conforme ai fregi figurati dei templi jonico-attici e del Partenone. Da una località delle Marche chiamata

Civita Alba proviene un gruppo di terrecotte figurate (1), di cui alcune costituivano un frontone relativo al mito di Dioniso e di Arianna, altre invece con figurine alte cm. 0,45 all'incirca, si riconnettono in un fregio continuo, nel quale è rappresentata la cacciata dei Galli dal santuario delfico per opera della triade divina apollinea (a. 279). I feroci e selvaggi invasori del luogo sacro avevano fatto bottino dei ricchi arredi e dei doni votivi, ivi ammassati dalla pietà ellenica in sì lunga serie di anni; all'improvviso una procella impetuosa e spaventevoli terremoti incutono terrore nell'animo dei devastatori ed Apollo ed Artemide con la madre loro Leto finiscono col decimare la schiera dei fuggenti.

a

Ecco in questo fregio (fig. 632) uno dei capi delle orde celtiche che, su di un carro, si dà a fuga sì precipitosa, che le zampe dei due cavalli calpestano un disgraziato Galato caduto a terra ignudo col suo longitudinale scudo. Non si cura egli di regolare e di padroneggiare la corsa pazza dei suoi cavalli, chè pieno di spavento rivolge il viso verso il pericolo, che egli sfugge, mentre col braccio sinistro a difesa doveva sollevare uno scudo. I capelli irsuti e prolissi sono alzati ad ampio ciuffo sulla fronte; egli è provvisto di baffi, ha un naso accentuato, grifagno, mentre al collo ha un *torque* ed il suo corpo indossa una

b (Zagnoli)

Fig. 632 *a*, *b*. — Particolare della fuga dei Galli su fregio fittile da Civita Alba (circa cm. 45).

(1) Bologna, Museo Civico.

exomìs. Quale differenza di contegno tra questo pavido capitano Galato e Dario in fuga, generosamente più curante dei suoi che di sè stesso, nel musaico di Alessandro Magno! Ed un pericolo imminente sovrasta invero sul Galato che fugge: Artemide, vestita da cacciatrice, con atto energico della figura, che appare così per tre quarti di dorso, scaglia su di lui uno dei suoi infallibili dardi; accanto alla dea è un altro Ga ato fuggente. Questo ladrone ha strappato al santuario un recipiente prezioso, senza dubbio di nobile metallo e, pur nel terrore dello scampo, lo tiene gelosamente a sè astretto; indossa egli un giubbone di pelo annodato alla cintura, ed annodato al collo tiene inoltre un mantello. Ma pieno di carattere è il volto suo, sia pure espresso sobriamente nei suoi tratti con pochi, energici colpi di stecca; il naso qui, ancor più che nel condottiere fuggente, ha la forma quasi di becco di uccello da preda ed i due forti solchi verticali nella fronte bene esprimono l'angustia da cui è pervaso l'animo suo, mentre le gambe si aprono a rapidissima corsa.

Con ogni sicurezza il fregio di Civita Alba suppone la preesistenza di tutte le composizioni pergamene esaltanti le lotte contro i Galati, non solo, ma esso fregio deve essere ritenuto posteriore ancora all'ara di Pergamo, date le innegabili somiglianze che nei motivi si riscontrano con la composizione della Gigantomachia di questo insigne monumento. Costituisce il fregio di Civita Alba una documentazione pregevole del forte influsso esercitato dalla commossa arte aulica degli Attalidi in suolo straniero anche sull'umile coroplastica.

Il sarcofago di Larthia Seianti. — Nella produzione funeraria pregevolissimi esempi della maestria dei coroplasti etruschi ci sono forniti da due sarcofagi chiusini dipinti, di Larthia Seianti (1) e di Thanunia Seianti (2) assai simili tra di loro perchè rappresentano, con analogia fortissima di posa, la defunta sdraiata e riccamente abbigliata con la patera del convito elisiaco nella mano sinistra. Si riproduce qui il sarcofago di Larthia Seianti (fig. 633), più ricco di particolari del suo compagno. Posa ricercatamente ambiziosa ha la nobile dama effigiata con tratti individuali nel volto; pur nell'azione di tendere la patera è essa quasi intieramente occupata nel far apparire la sua eleganza ed il suo lusso, anche nei più minuti particolari dell'abbigliamento, col gesto della mano destra di sollevare con ricercatezza un lembo del mantello dal capo. Ma e la figura e la ricca ornamentazione architettonica a triglifi e a metope con patere e con rosoni, infondono un senso di pesantezza e di rigidità. Nel panneggiamento ci si presenta una abbondanza di particolari, quali si possono scorgere nella plastica

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

(2) Londra, Museo Britannico.

ellenistica e che infondono un senso di teatralità ricco di effetti. L'opera, per il rinvenimento nel suo interno di un asse onciale, è sicuramente databile nella prima metà del secolo II.

Le urne dei Volumni. — E, rimanendo nel patrimonio dell'arte funeraria, si può addurre come esempio luminoso della plastica dei tardi

(Brogi)

Fig. 633. — Sarcofago chiusino di Larthia Seianti (m. 1,06 × m. 1,64).

tempi etruschi una delle urne di travertino stuccato e dipinto della famiglia dei Volumni del loro ipogeo presso Perugia (1), la urna (fig. 634) cioè che primeggia sulle altre anche per dimensioni (m. 2,23 di altezza) e che appartiene al personaggio Arnth (Arunte), figlio di Aule Velimna. Su di un alto basamento è rappresentato un letto, sul quale è sdraiato Arnth nella stessa azione di Larthia Seianti, cioè di porgere la patera nel convito elisiaco. Il capo di Arnth è un vero ritratto e la sua posa è assai più disinvolta di quella delle due dame dei sopra citati sarcofagi chiusini. Ma, specialmente notevoli sono le due figure di dèmoni femminili alati, di Lase sedute al di sotto, effigiate come custodi della tomba; tra di loro erano dipinte dentro di un arco, la porta cioè degli Inferi, quattro figure, senza dubbio quattro ombre del mondo sotterraneo.

( ) Perugia, *in situ*.

Le Lase hanno serpi nei capelli, e ciascuna impugna una face nella mano sinistra; indossano esse l'abito proprio delle Furie di questi ultimi tempi dell'arte etrusca, un vestito cioè che lascia denudato il petto e che è sostenuto da correggie pendenti dal collo, mentre alla cintura la stoffa è rimboccata e stretta da una cinghia. I tratti del volto non sono orridi, tutt'altro, sono giovanilmente regolari, ma hanno quella forte impronta di passionalità, che costituisce un carattere spiccato di molti prodotti plastici ellenistici. E nell'aspetto di queste due Lase si manifesta in modo assai egregio l'ufficio loro di vigili custodi, continuamente agitate anche nell'atteggiamento di riposo.

(Alinari)

Fig. 634. — Urna perugina della tomba dei Volumni (m. 2,23 con lo zoccolo).

Il sarcofago chiusino con la vecchia Lasa. — Ben diversa da queste belle, ma temibili figure di Lase, è quella di vecchia grinzosa su di un sarcofago chiusino (1) (fig. 635), la quale ci si palesa per la sua orrida bruttezza come un Charun femminile. Sul sarcofago è lo schema plastico di altri due sarcofagi chiusini, esaminati in altre fasi di arte, del sarcofago di Chianciano e di quello di Chiusi coi quattro servi infernali; ma alla Lasa giovanile è stata sostituita un'orrida vecchia, sostituzione questa che è consona coi mutati spiriti dell'arte nel periodo ellenistico, in cui sì grande era la inclinazione al più crudo realismo a rappresentare aspetti deformi e senili. Chè invero la Parca del sarcofago suddetto

---

(1) Perugia, Museo Etrusco-Romano della Università.

trova corrispondenza nell'arte plastica ellenistica nel tipo della vecchia ubbriaca di Mirone da Tebe. Il defunto, con la patera nella mano

(da *Ann. d. Ist.*)

Fig. 635. — Coperchio di sarcofago da Chiusi (m. 1,342).

sinistra, ha forme grasse ed ha tratti volgari nel volto, specialmente nella bocca e nelle mascelle, volgarità individuale che suscita il nostro interesse. Ai suoi piedi la piccola orrida vecchia, accoccolatasi, ha steso la mano sinistra e stringe con le ossute dita il braccio destro del defunto, quasi a significare che egli è sotto il suo pieno ed incontrastato dominio. E la vecchia ha un volto arcigno e con la storta mossa della bocca, per cui appariscono i denti e si contorce il mento, esprime un freddo sogghigno pieno di minaccia. Si ha certamente in questa vecchia Lasa una delle concezioni meglio riuscite della scultura etrusca di questo periodo.

(Moscioni)

Fig. 636. — Bronzetto etrusco rappresentante un bimbo con un uccellino (cm. 26).

Il fanciullo bronzeo del Lago Trasimeno. — Passando ora alla scultura in bronzo, si può addurre una statuetta proveniente dalle vicinanze del Lago Trasimeno (1) (fig. 636). Rappresenta essa un bimbo seduto che nella destra tiene per la coda un uccellino; una iscrizione incisa sulla gamba destra è, forse, la dedica

(1) Roma, Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

ad una divinità, sotto la cui protezione sarà stata posta la vita del bambino qui effigiato. Il verismo dell'arte ellenistica, che or ora si è visto in una delle sue multiformi espressioni rispecchiate nella testa di vecchia Lasa del sarcofago chiusino, ci è documentato anche da questa statuetta bronzea, in cui è trattato un tema assai favorito dall'arte ellenistica, la riproduzione cioè di figure bambinesche e pel quale si esaminò l'insigne tipo statuario del bambino con l'oca di Boeto di Calcedonia. Ma, rispetto alla creazione ellenica, quest'opera etrusca, che pur risale alla medesima corrente artistica, esibisce forme dure e pesanti; vi sono la goffaggine e la inabilità di uno scultore provinciale e la impronta etrusca è resa più forte dalla presenza del grosso medaglione (la *bulla* dei Romani) pendente dal collo e degli anelli ai polsi e alla caviglia del piede destro.

Il ritratto in Etruria: l'« Arringatore ». — Nelle numerose figure di persone defunte sdraiate sui coperchi delle urne e dei sarcofagi si manifesta l'accentuata tendenza degli Etruschi in questo periodo di arte alla riproduzione dei tratti fisionomici di singole persone. Non è già questa, come si è creduto, una tendenza peculiare insita negli Etruschi fin dai tempi arcaici, ma è una tendenza che si appalesa nell'arte ellenica, maestra all'etrusca, sin dai primi tempi e si accresce vieppiù, per raggiungere il massimo d'intensità nel periodo ellenistico, quando cioè con abile ed ammirabile verismo gli artefici delle varie scuole di scultura, e specialmente di Alessandria, crearono capolavori nel genere ritrattistico.

(Brogi)
Fig. 637.
L'« Arringatore »
(m. 1,80).

Ma in Etruria, al di sopra di numerosissimi ritratti di defunti e di defunte, dozzinali all'infuori di pochi veramente lodevoli, si eleva un insigne monumento, cioè la statua di bronzo detta l'Arringatore, proveniente da Sanguineto presso il Lago Trasimeno (1) (fig. 637). La iscrizione dedicatoria, incisa su di un lembo del manto, menziona un Aulo Metello, che abbiamo ogni ragione di riconoscere nella figura rappresentata. La quale, avvolta nella toga e nel pallio e con alti calzari ai piedi, è in atto di pronunciare un discorso; ciò si desume e dal digni-

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

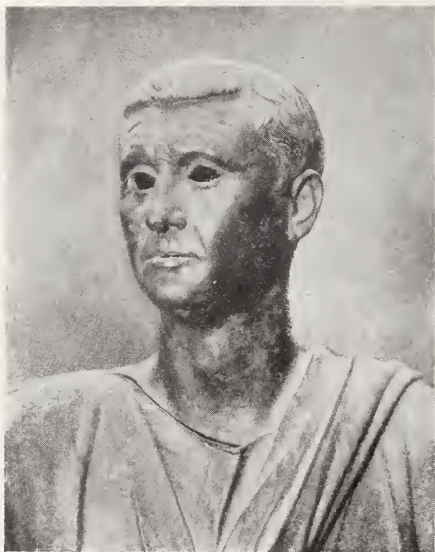
toso e composto atteggiamento del braccio destro alzato, mentre la gamba sinistra si piega un poco, e dalla veristica contrazione del volto (fig. 638). L'Arringatore, più che preannunziare la serie dei ritratti romani, come è stato supposto, sembra che rientri nella serie stessa e che debba perciò ascriversi già agli anni della salda, incontrastata romanizzazione della Etruria; la sua esecuzione può discendere adunque fin verso il secolo I a. C. Non già all'Etruria spossata e corrotta, ma all'Etruria in certo qual modo rinvigorita dalla stirpe di Roma, pare opportuno attribuire la statua di Aulo Metello, dal cui aspetto traspare la forza cosciente, la calma fermezza di un Romano.

(Brogi)

Fig. 638. — Testa dell'«Arringatore».

Urne e sarcofagi etruschi. — Per quanto concerne la scultura etrusca a tutto tondo e a rilievo gli esempi più numerosi sono offerti e dalle urne e dai sarcofagi, nei quali generi di monumenti, mentre sul coperchio è la figura isolata del defunto o della defunta oppure è la coppia maritale, nella parte anteriore e talora nelle due minori laterali sono espresse a rilievo scene figurate. Alcuni esempi sono già stati addotti per quanto concerne la scultura a tutto tondo; pochi altri si citeranno ora per la rappresentazione a rilievo. Le stucchevoli serie di urne funerarie di Volterra (quasi sempre di alabastro), di Chiusi (spesso fittili), di Perugia (per lo più di tufo) con le consuete figure sdraiate, sul coperchio dell'obeso Etrusco o della insipida dama agghindata, assumono per noi importanza speciale solo per quanto vi è in esse rappresentato a rilievo: scene o d'indole funeraria o di carattere locale, oppure scene desunte, con intrusioni arbitrarie o con interpretazioni errate, dal repertorio di leggende elleniche; spesso niun rapporto apparente esse hanno con lo scopo del monumento, se non per la presenza, regolarissima, di esseri demonici, delle Lase.

Non molti sono i rilievi che si distinguono per bontà di esecuzione; si può citare a mo' d'esempio, l'urna fittile di Bruscalupo nel Chiusino (1)

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

(fig. 639), in cui è trattato uno dei soggetti preferiti in questo genere di monumenti, cioè il mortale duello tra Eteocle e Polinice; accanto ai due fratelli sono due guerrieri. La scena, per gli schemi dei combattenti e per le loro agili forme e la loro focosità, richiama alla mente il fregio del Mausoleo.

(Brogi)

Fig. 639. — Urna etrusca di Bruscalupo col duello di Eteocle e di Polinice (cm. 59).

Straordinariamente ricco di urne è il suolo di Volterra, ma alla quantità non corrisponde la qualità; quasi sempre invero si tratta di prodotti di arte scadente assai. Spesso queste urne si trovano ammassate nelle tombe a camera volterrane; per esempio, ben quaranta urne di alabastro e di tufo si rinvennero nella tomba detta degli Inghirami della famiglia Atia (1); di esse alcune conservano tuttora larghe traccie del colore e della doratura.

Delle urne volterrane basterà citare una notissima (2) (fig. 640). Il defunto, tutto avvolto nel mantello anche nel capo, perchè è ormai sotto il dominio degli dèi inferi, su quel cavallo della morte, che rientra nel patrimonio delle credenze etrusche, va nel mondo infernale, preceduto dal dèmone Charun, armato del simbolico martello e che tiene per una briglia il cavallo. Orrido è il dèmone per la sua testa: orecchie animalesche e due corna sulla fronte fanno ricordare i diavoli delle credenze cristiane; rugoso è il volto di vecchio, sicchè suscita egli il ricordo della vecchia del sarcofago chiusino, ed il naso adunco e lo sguardo bieco nulla promettono di buono. Dietro il defunto è un gio-

(1) Firenze, R. Museo Archeologico (ricostruzione della tomba).
(2) Volterra, Museo Etrusco Guarnacci.

vine di benigno aspetto, un secondo essere infernale che, in funzione di premuroso domestico, reca un involto del defunto. La scena ha un contenuto analogo a quello di prodotti anteriori; basti citare l'arcaica e primitiva stele funeraria di Bologna della fine del secolo VI; eppure con analogia di contenuto, quale differenza profonda di espressione artistica!

(Brogi)

Fig. 640. — Urna volterrana con scena di viaggio agli Inferi.

Chiusi, Vulci, Corneto, Toscanella hanno dato alla luce sarcofagi con decorazione figurata a rilievo: scene di addio supremo, di viaggio pomposo agli Inferi, di combattimenti, ecco il repertorio di questi rilievi. Si prenda in esame, per esempio, il sarcofago chiusino di Hasti, moglie di Afuna (1) (fig. 641). Vi è una scena improntata di grave mestizia: l'elemento demonico è rappresentato da tre Lase, tutte denominate da iscrizioni graffite sulla orlatura superiore e simili del tutto alle Lase dell'urna di Arnth Velimna; ma solo una di esse è alata ed è appunto quella il cui nome ora è svanito e che distacca non con violenza, ma fermamente, sia pure contro voglia, la defunta dal marito suo Larth Afuna. Delle altre due Lase, una, Vanth, che già incontrammo sotto altro aspetto nella pittura vulcente François, ha un arnese sotto l'ascella sinistra, forse una gran chiave, l'altra, Culsu, con face ed un paio di cesoie in mano, esce da una porta semiaperta, la porta degli Inferi. Al crudele distacco da Larth Afuna, uomo calvo e già anziano di aspetto, della sua fida compagna assistono i membri adulti della famiglia, tre uomini

(1) Palermo, Museo Nazionale; già a Chiusi, Coll. Casuccini.

e due donne, e tutti esprimono coi gesti e con lo sguardo profonda commiserazione, tristezza sconsolata per la inesorabile dipartita della defunta. Ed in tutte le figure pare di scorgere un carattere romano; chè invero questo sarcofago, come la statua dell'Arringatore, è una

(Brogi)

Fig. 641. — Sarcofago chiusino di Hasti di Larth Afuna.

delle ultime espressioni dell'arte dell'Etruria, ormai avvinta ai destini di Roma e soggetta a forte romanizzazione.

La pittura funeraria etrusca. — La pittura funeraria etrusca nel periodo ellenistico è in pieno dissolvimento, e nelle paurose visioni di oltretomba, che trovano la loro manifestazione artistica nella decorazione di questi tardi ipogei funebri, par quasi che si rifletta il superstizioso carattere del degenerato popolo etrusco. Dalle pitture impallidite o del tutto scomparse della tomba Campanari a Vulci, del Cardinale, del Tifone, Tartaglia di Corneto e di quella di Bomarzo si scende giù alla pittura Tarquiniese Bruschi (1), testimonianza eloquente della bassezza, a cui era discesa la gloriosa, vetusta Corneto, ormai privata dell'influsso diretto del mondo ellenico e che vivacchiava la sua esistenza grama e meschina di insignificante centro provinciale, offuscato dalla grandezza sempre più crescente della non lontana Roma.

---

(1) Corneto Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese.

Si può far cenno più ampio della tomba del Tifone in cui è espresso, come in altre tombe, il solenne, ma triste trapasso delle anime all'Averno. Ma in questa tomba già una grande parte delle pareti è lasciata priva

(Brogi)

Fig. 642. — Pittura della tomba cornetana del Tifone.

di decorazione e vi si osserva l'ormai ovvio ornato a spirali ad onde con sopra i delfini. Nel pi'astro mediano della tomba sono su tre lati tre esseri fantastici infernali, due maschili (fig. 642) ed uno femminile; quest'ultimo, di carattere decorativo con gambe a fogliami, ha lo schema di uno degli elementi ornamentali dell'architettura ellenistica e poi greco-romana. Gli esseri maschili alati e con le gambe serpentine sono dovuti allo stesso ambiente artistico, in cui rientrano, di gran lunga superiori per espressione formale, i giganti dell'ara di Pergamo. Ed è notevole per la cronologia della tomba la fascia decorativa sotto queste figure fantastiche a triglifi e a metope con rosette. Essa è congenere con quella del sarcofago di Scipione Barbato dal sepolcro degli

Scipioni a Roma (1), che fu console nel 298, e con quella del sarcofago chiusino di Seianti Thanunia.

Altri generi artistici in Etruria. — Tali sono le principali espressioni di arte etrusca, ma non bisogna omettere che in questo ultimo periodo di sua vita l'arte etrusca si esplicò in altri generi di monumenti figurati, specialmente negli specchi incisi che sono ora numerosissimi, ma quasi sempre di assai mediocre espressione, non di rado anzi sciatti e volgari. Così si devono annoverare nella restante produzione artistico-industriale le ciste prenestine, ora ben inferiori a quella insigne detta di Ficoroni, i candelabri, le oreficerie e le ceramiche infine o a vernice nera opaca, imitanti i vasi di bronzo, o ingubbiate di bianco e dorate o inargentate, imitanti i vasi aurei ed argentei (ceramica di Bolsena).

---

(1) Roma, Museo del Vaticano (Belvedere).

(Neurdein)

Fig. 643. — Timgad, la Pompei africana.

PERIODO SESTO

L'Arte imperiale romana e l'Arte primitiva cristiana
(50 a. C. — 526 d. C.)

Fase prima da Cesare a Traiano (50 a. C. – 117 d. C.).

Accentramento dell'arte in Roma. — Dopo il cozzo delle schiere di G. Cesare e di Gn. Pompeo a Farsalo del 48 a. C. al vincitore fu decretata, nel novembre dello stesso anno, la dittatura per tempo indefinito e si iniziò in tal modo la monarchia, se non di nome, certo di fatto, poichè la somma dei poteri fu raccolta, senza opposizione alcuna, nelle mani di un solo uomo, reso sacro dall'ufficio di pontefice massimo. Roma, il centro del vasto impero, reso ormai stabile da G. Cesare, divenne il luogo di attrazione, in cui affluirono dalle lussureggianti sedi dell'oriente ellenistico le varie correnti di pensiero e di attività letteraria ed artistica. E Roma andò trasformandosi ben presto, ma specialmente sotto il successore di Cesare, sotto Augusto, in una ricca, vasta

capitale, imponente per edifizii, superba per le ammassate opere di scultura e di pittura. E l'arte si pose ai servigi di Roma; l'arte ellenistica divenne arte romana imperiale col fine precipuo di rendere gloria alla grande dominatrice e di eternarla nei secoli. E cominciarono ad espandersi da Roma gl'impulsi più o meno vividi, che valsero a creare opere artistiche di carattere romano con impronta locale, fin nelle più remote provincie.

I pugnali dei senatori congiurati che spensero agli Idi di Marzo del 44 la vita dell'uomo di genio, il più grande forse di tutta la romanità, troncarono la esecuzione di vasti progetti, nobili e superbi, tra i quali sarebbe stata la trasformazione totale della città di Roma, che tuttora largamente conservava la impronta di veneranda antichità italica, in una ricca e grandiosa capitale, nel centro migliore e maggiore di vita civile del possente impero e letificato dalla abbondanza dei monumenti di ogni ramo dell'arte. Ed il piano di Cesare fu ripreso dal suo successore, da Ottaviano Augusto. Ma già il sommo capitano e statista aveva iniziato la rinnovazione edilizia di Roma. Sul Foro si cominciò nel 54 la costruzione della Basilica Giulia, dedicata, sebbene non compiuta, nel 46; nel 44 poi, nell'anno stesso della sua morte, G. Cesare aveva divisato di ricostruire la sede del senato, la Curia Ostilia, che avrebbe pure ricevuto il nome di Giulia. Fu eretto da Cesare il primo dei Fori imperiali, il *Forum Julium*, iniziato nel 51 e dedicato, non ancora compiuto, nel 46: una piazza cioè di carattere ellenistico con porticati all'intorno e con in mezzo il tempio di Venere Genitrice. Ed infine nel Campo di Marte, a settentrione del Campidoglio, si cominciò la costruzione dei *Saepta Julia*, dell'edifizio a portici destinato ai comizi, edifizio che potè essere compiuto solo parecchi anni dopo la morte del dittatore, cioè nel 26 a. C.

La Basilica Giulia. — Di queste costruzioni converrà prendere in esame quella di cui più larghe traccie ci sono rimaste, cioè la Basilica Giulia, che subì dopo un incendio una rinnovazione sotto Augusto (fig. 644). Era essa un imponente edifizio di m. 101 di lunghezza; non più, come nella basilica di Pompei un semplice peristilio divideva l'interno in una nave centrale e in quattro laterali, ma vi era un duplice peristilio a due pian ed inoltre la navata centrale si elevava al di sopra ancora di questi due piani. Nei lati brevi e nel lato lungo che dava sul Foro si apriva un porticato a pilastri, mentre nel lato meridionale, sul Velabro, vi erano esternamente delle botteghe. Non più, come nella basilica di Pompei, uno dei lati brevi è il principale, ma è uno dei lati lunghi, e così si ha nella Basilica Giulia il tipo basilicale di origine dall'oriente; si rammenti la sala ipostila delia. Inoltre si osservi come carattere di novità la sostituzione, nel porticato esteriore, di pilastri alle colonne: a questi pilastri quadrangolari si appoggiavano mezze-

colonne di ordine tuscanico ed inoltre questi pilastri erano collegati tra di loro non già da trabeazione orizzontale, ma da archi a tutto tondo. Così la Basilica Giulia ha la importanza di una pietra miliare nella

Fig. 644. — Ricostruzione della Basilica Giulia.

architettura romana; vedremo invero questi principii architettonici applicati in larga misura nelle costruzioni dell'impero romano.

La scultura ellenistica a Roma. — Lo scultore greco Arcesilao, famigliare di L. Lucullo, è menzionato come autore del simulacro di Venere Genitrice per il tempio nel Foro di Cesare; dello stesso Arcesilao si ricorda un gruppo marmoreo di una leonessa con Amorini giocanti a lei d'intorno (Plinio, *N. H.*, XXXVI, 41). Di un altro scultore greco, di Passitele, si narra il pericolo che egli sfuggì quando in un porto, mentre stava copiando un leone, gli si avventò contro una pantera uscita dalla gabbia (Plinio, *N. H.*, XXXVI, 39). Tutto questo significa che l'arte plastica dell'ellenismo, trapiantatasi a Roma, seguiva tuttora l'indirizzo di riproduzione veristica della natura nei suoi varî aspetti e con particolare favore per le forme delle bestie e delle piante, sicchè la figura umana non solo, ma quanto concerne l'uomo venisse adeguatamente innestato nell'ampio, multiforme quadro della natura. Di tale indirizzo, che nella tradizione letteraria ci è testificato per questa fase di arte dai nomi di Arcesilao e di Passitele, si posseggono testimonianze monumentali di pregio non piccolo.

I rilievi Grimani. — Si possono addurre a tal proposito due rilievi di marmo di Carrara, di non accertata provenienza (1). Decoravano essi, facendosi rigorosamente riscontro, una fontana: vi è contrasto tra i due rilievi; in uno è il paesaggio coltivato ed abitato e gli animali sono domestici, nell'altro è il paesaggio incolto e deserto e selvagge sono le bestie; eppure vi è analogia fortissima di contenuto. Nel primo rilievo (fig. 645), dentro una roccia incavata è una innocente bestia, una pecora che allatta il suo tenero agnellino; sulla roccia è una quercia, a cui su di un ramo è appeso un involto; a destra è una casetta rustica, dalla cui porta sta uscendo un cane. Nel secondo rilievo (fig. 646), pure sotto una roccia incavata, è una feroce leonessa, al cui petto si appiattano due leoncini; la madre, pronta a difenderli, tende il muso, annusando l'aria infida, e tiene pronti gli artigli; al di sopra della caverna è un platano, con accanto un santuario, cioè un rozzo altare, una stele sostenente un rilievo dionisiaco ed inghirlandato, con sopra appoggiati un tirso ed una face. Ma non è l'elemento naturale abbandonato a sè stesso; manca la figura dell'uomo, ma tutto fa presumere la sua immediata vicinanza; chè oltre alla dimora rustica nel primo rilievo ed il rustico sacrario all'aria aperta nel secondo rilievo, noi dobbiamo porre in stretto rapporto con l'uomo non solo il paesaggio, ma le figure bestiali, che in esso paesaggio campeggiano: la pecora presuppone il pastore, a cui certo appartiene l'involto appeso alla quercia, e l'atteggiamento della leonessa presuppone il cacciatore.

(da Schreiber)

Fig. 645. — Rilievo ellenistico: pecora allattante (m. 0,95 × m. 0,81)

(1) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte; già a Venezia. Palazzo Grimani.

Somma è la maestria, con cui sono espresse le forme animali, rese con accurata esattezza, e senza restrizione dobbiamo lodare il rendimento delle piante, della quercia ricurva, del platano annoso, dei fiori e delle erbe spuntanti tra la roccia, della ghirlanda deposta attorno alla stele. Il rilievo in questi due marmi è trattato con grande ardimento e ricerca del minuzioso: vi sono rappresentati tutti gli stadî del rilievo da quello altissimo sino alla semplice linea rilevata con tratti spezzati ed incisi, con espressione prospettica assai bene raggiunta e con affascinante contrasto di luci e di ombre, sicchè l'effetto che producono questi due rilievi è veramente pittorico. Manifestamente rilievi di tal genere non già debbono essere considerati come imitazioni di esemplari metallici, ma ben dimostrano di essere una traduzione in marmo di modelli in cera o in gesso. I caratteri di questi rilievi tuttora ellenistici, sebbene eseguiti in ambiente romano, si riscontrano in opere augustee romane per contenuto e cioè, per esempio, nella decorazione a rilievo dell'*Ara Pacis*.

(da Schreiber)

Fig. 646. — Rilievo ellenistico: leonessa sorpresa (m. 0,94 × m. 0,81)

Gli scultori neo-attici. — Fioriscono in questi primi tempi dell'impero gli scultori neo-attici, cioè quegli artisti ateniesi che consacrano la loro attività nel riprodurre, o copiandole o variandole, le opere delle antiche scuole. Tale indirizzo di scultura, fissato essenzialmente in Atene, come già si osservò nel periodo precedente di arte, pur rimanendo nella gloriosa città ellenica, in cui i ricordi del passato suscitavano sempre un fascino assai grande, dovette in parte trasportarsi a Roma e porsi al servigio delle esigenze dei dominatori del mondo, che erano animati da una fervida passione per tutto ciò che la Grecia aveva prodotto nelle arti e, in special modo, nell'arte plastica. Non potendo sempre i

ricchi Romani possedere gli originali preziosissimi, si accontentavano non di rado o delle copie o dei rifacimenti espressi dagli scultori del predetto indirizzo. Sono uscite invero da suolo italiano non poche sculture, che recano la firma di artisti attici con la indicazione etnica, la quale, come si sa, di solito viene aggiunta, quando colui che si firma lavora in terra straniera o per gente straniera.

(Anderson)
Fig. 647. — Il torso del Belvedere (m. 1,59).

Il torso del Belvedere. — Tra queste opere neo-attiche rinvenute a Roma eccelle senza dubbio per bontà di stile e pe celebrità il torso detto del Belvedere (fig. 647), d'incerta provenienza romana (1) e che reca la firma di un Apollonio, figlio di Nestore, Ateniese. È ben noto quanta ammirazione suscitasse questo torso in Michelangelo, il quale del resto trovava in esso piena corrispondenza con quell'ideale di arte grandiosa, che caratterizza le opere del sommo scultore del nostro rinascimento. E la entusiastica ammirazione a questo torso fu tributata attraverso i secoli, raggiungendo il culmine suo con G. G. Winckelmann, mentre di poi, anche in questo caso, le scoperte archeologiche del secolo XIX hanno contribuito a smorzare, e con ragione, l'incondizionato, fervoroso applauso. Incerta è tuttora la reintegrazione della figura, sebbene l'antica ipotesi, che vi riconosceva Eracle in riposo appaia sempre la meno improbabile.

È un torso di forme atletiche, dalla possente muscolatura; pur essendo il personaggio rappresentato seduto, la posa sua implica un movimento assai forte del torace, il quale in tal modo viene esibito assai ripiegato con magnifico effetto di nudo. E nel trattamento di questo nudo si esplica una virtuosità nel rendere i più minuti particolari,

(1) Roma, Museo del Vaticano (Cortile del Belvedere); già Colonna.

che contrasta con la vigorosa imponenza dell'assieme. È qui sempre adunque il carattere lisippeo della figura ferma, eppure agitata, ed in realtà, secondo verosimiglianza, è ad un'opera del grande scultore sicionio o della sua cerchia artistica, che risale la ispirazione diretta del torso del Belvedere. Forse Apollonio ha ripreso il motivo dello Eracle lisippeo seduto di Taranto, modificandolo e palesandosi in tal modo, non già come un sapiente copista o imitatore, ma come un valente artefice, che non si pèrita di modificare quanto era stato in precedenza creato da un celebre scultore.

Il monumento di G. Domizio Aenobarbo. — Le nuove tendenze ed i nuovi concetti dell'arte figurata al servizio di Roma ci si palesano in un monumento precursore dell'*Ara Pacis*, nel quale, accanto a schemi e a figure di carattere del più puro ambiente ellenico, fanno la loro apparizione schemi e figure di pretto carattere romano. Gneo Domizio Aenobarbo, vincitore di Domizio Calvino a Brindisi (a. 42), governatore della Bitinia tra il 40 ed il 35, tolse dalla provincia da lui governata un complesso gruppo plastico di Tritoni e di Nereidi, opera di Scopa ed alludente alla leggenda di Achille trasportato all'isola dei Beati, gruppo che egli dedicò nel tempio di Nettuno a Roma, costruito, secondo ogni probabilità, dal suo omonimo antenato (morto forse nel 104), censore e vincitore degli Allobrogi e degli Arverni. Ci sono pervenuti dal palazzo di Santa Croce a Roma quattro rilievi, che decoravano verosimilmente la base o podio che doveva sostenere il gruppo scopadeo: in questi rilievi si allude e alla vittoria sul mare del dedicante e all'uffizio censorio e alle vittorie dell'antenato di questi.

Per tre lati (1) si svolge un corteo di esseri marini, festeggianti le nozze di Nettuno e di Anfitrite: siedono queste due divinità sul carro, che è guidato da un giovine Tritone, il quale giocondamente dà di fiato ad una lunga conchiglia. L'assieme è pieno di decoro e di grandiosità fastosa e certamente ben riuscita è la testa del re del mare. Ma in questo rilievo, ove in modo eclettico sono riuniti i motivi di età migliori e trasformati ed esp essi col ricercato e raffinato gusto dell'arte ellenistica, non si deve disconoscere che la esecuzione è fiacca ed è fredda, sicchè si ha la impressione di un lavoro di maniera, non sentito; par quasi che in questo rilievo mitologico si abbia l'esaurirsi di una corrente e che tutto si presenti come cosa trita e vieta, mentre nel rilievo di contenuto storico-allegorico (2) (fig. 648), di concetto romano. sembra che si avverta l'apparizione di un nuovo indirizzo, in assai maggior grado sentito perchè cònsono del tutto coi mutati spiriti del tempo.

---

(1) Monaco, Glittoteca.
(2) Parigi, Museo del Louvre.

a

b

c (Alinari)

Fig. 648 *a*, *b*, *c*. — Rilievo dell'ara di G. Domizio Aenobarbo: cerimonia della *lustratio* dell'esercito.

Accanto ad un altare si appresta il censore Domizio Aenobarbo, incoronato e con la toga ricondotta sul capo, a compiere un sacrifizio solenne in onore di Marte, il quale è presente presso l'ara sotto forma

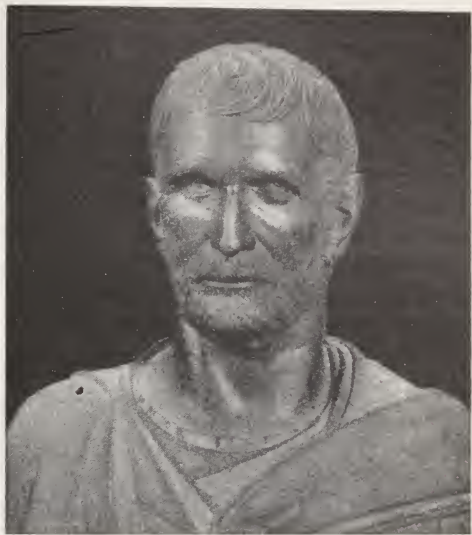
di aitante guerriero. Assistono il censore tre giovinetti, tre *camilli* e sono condotte al sacrifizio le tre vittime componenti i *suovetaurilia;* il toro enorme qui precede forse anche per ragione artistica, mentre seguono la pecora ed il porco. Animano la scena i suonatori, gli assistenti al sacrifizio solenne e due gruppi di guerrieri rappresentanti l'esercito, mentre a sinistra un gruppo di personaggi togati, di cui uno è intento a scrivere, costituiscono una chiara allusione all'uffizio di censore tenuto dal personaggio sacrificante. Poichè qui è rappresentata la *lustratio* dell'esercito, che alla fine di ogni censura si solennizzava nel Campo Marzio dinnanzi all'ara di Marte; così il rilievo allude al compimento solenne della carica onorifica che aveva ottenuto G. Domizio Aenobarbo. Il quale, come Marte, è di statura più alta degli altri personaggi rappresentati, e tale differenza di statura potremo notare applicata ad altre insigni persone su altri monumenti figurati romani. Tutto in questa parte del rilievo è esattamente, è chiaramente romano ed anche la figura del dio per le armi sue non più ha l'aspetto dell'ellenico Ares, ma ha assunto l'apparenza del Marte italico.

(Anderson)

Fig. 649. — Busto del cosiddetto Bruto.

Il presunto Giunio Bruto del Palazzo dei Conservatori. — Passando ora all'indirizzo dell'arte del ritratto, floridissima nel periodo ellenistico e fiorente presso gli Etruschi del medesimo periodo, noi ci imbattiamo in una singolare testa bronzea (fig. 649), che ci avvince per potenza espressiva, sì che alla nostra mente ricorre la energica figura dell'etrusco Aulo Metello, dell'Arringatore, che del resto non è se non un esempio anteriore della medesima corrente, a cui appartiene il bronzo suddetto. Il quale, di provenienza romana (1), è noto fin dai tempi del rinascimento, ed in esso si vollero riconoscere i tratti dell'inflessibile primo

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori; già Coll. del Cardinale Pio Rodolfo di Carpi.

console di Roma, di Lucio Bruto. Ed in realtà, anche se tale denominazione è errata, se cioè qui non possediamo un ritratto di maniera, come nel caso dei ritratti di Omero, di un personaggio cioè vissuto in un passato lontano, tuttavia non si può negare che le qualità morali, proprie del liberatore di Roma dalla tirannia dei Tarquini egregiamente si adattano a questo volto severo. Energia e rigore risaltano dall'assieme e dai particolari di questo bronzo, mentre un velo di melanconia si stende sugli occhi, infossati sotto le folte sopracciglia, sulle increspature della pelle alla radice del naso, sulla bocca amaramente chiusa. E le ciocche liscie della chioma, disordinatamente incornicianti la fronte pensosa, accentuano il carattere morale del personaggio, in cui si nota inoltre la grandezza e la brutta conformazione delle orecchie. E, siccome orecchie in simile modo espresse si riscontrano in parecchi ritratti romani e anteriori e contemporanei, così è plausibile scorgere in cotale rendimento, pieno di verismo, di una parte del corpo, una peculiarità etnica del puro tipo romano.

« Catone e Porcia » del Vaticano. — Come il suddetto bronzo ci richiama l'Arringatore, così ci ricorda le numerose coppie maritali su sarcofagi e su urne della bassa etruschicità un insigne gruppo marmoreo (fig. 650), rappresentante la parte superiore di due figure di sposi di provenienza romana (1), e già volgarmente denominati come Catone e Porcia. Poichè nella parte posteriore queste due mezze figure non sono lavorate, così dovevano esse adornare una nicchia quadrangolare, aperta sulla facciata di un sepolcro, poichè la destinazione del gruppo è senza dubbio funeraria. L'uomo, anziano rispetto alla sua compagna, ne stringe il polso destro e la donna pone con affetto la sua sinistra sulle spalle del marito. Ambedue si palesano veramente romani, non solo nell'abbigliamento, ma anche nel carattere etico, sicchè il gruppo formato da questi due personaggi, che si sa essere stati di origine servile, può essere considerato come il tipo di una coppia romana del buon stampo antico, di quando cioè il matrimonio sancivano in modo indissolubile le note parole della donna: *ubi tu Gaius, ibi ego Gaia.* Il volto rugoso e segaligno del marito indica i caratteri proprî del *civis romanus* pratico e volitivo, che nella intimità della famiglia è rigido osservatore del dovere con un metodo di vita attiva ed economica; nel viso della moglie si scorgono le qualità della modesta, semplice padrona di casa, che in casa rimase e filò la lana, secondo l'ovvio elogio latino. E, siccome, sia per lo stile che per la pettinatura della donna, che è simile a quella di personaggi femminili dello inizio dell'impero, noi non possiamo risalire per data di esecuzione per questo gruppo più in su del 40

(1) Roma, Museo del Vaticano (Sala dei Busti); già Villa Mattei.

circa a. C., e siccome, d'altro lato, il carattere etico di questi due personaggi non è isolato, ma è comune ad altri numerosi ritratti contemporanei, così dobbiamo dedurre che, anche con l'infierire delle guerre civili e con la conseguente corruttela dei costumi, anche coi molteplici influssi di raffinata cultura ellenistica, le spiccate peculiarità del carat-

(Anderson)

Fig. 650. — Gruppo funerario di « Catone e Porcia » (m. 0,68 × m. 0,90).

tere dei Romani antichi si fossero conservate fedelmente nel ceto medio o borghese della società sino all'inizio dell'impero.

Il secondo stile pittorico pompeiano. — Sulla base degli edifizi pompeiani si è potuto assodare la successione dei metodi decorativi pittorici in uso sino al giorno della catastrofe vesuviana; tale successione di stili trova invero piena corrispondenza nei monumenti di Roma e di altri luoghi. Al primo stile pittorico detto d'incrostazione, in cui si imitano le varie qualità di marmo, succede in Pompei subito dopo l'anno 80, nei primi tempi cioè di Pompei come colonia romana, un secondo stile che rimase in uso sino all'inizio dell'impero di Augusto, cioè sino a pochi anni dopo il 30 a. C.: è lo stile detto architettonico, nel quale con la pittura si esprimono forme di edifizi, con zoccoli, colonnati, nicchie, architravi, fregi, timpani, con la ricerca di una esattezza prospettica, sì da illudere l'occhio dello spettatore, il quale può credere di trovarsi dinnanzi a forme reali. Nella parete è dipinta con le sue parti architettoniche una parete di minore altezza, oltre a la quale è espresso in più lontano piano prospettico o il cielo azzurro o una seconda parete di

altro ambiente. Così risultano tre parti distinte in senso verticale: lo zoccolo, la superficie principale, cioè la parete minore sormontata dal cornicione e la vista parziale della parete del secondo piano prospettico o del cielo. E nel mezzo, di solito, è espressa una nicchia o edicola, in cui è un vero quadro a figure, del genere di quelli che si è avuto occasione di addurre tra i monumenti dei due anteriori periodi di arte. Così anche nel senso orizzontale vengono a distinguersi tre parti: la parte architettonica mediana sporgente e con un quadro, e le parti laterali con minori decorazioni a quadretti o a statuette. E, in seguito, la tendenza alla ripartizione apparente dello spazio da decorare conduce ad un vero prospetto paesistico, come noi possiamo scorgere nelle pitture della insigne villa di Boscoreale presso Pompei (1), che ha dato quel tesoro meraviglioso di argenterie di cui sopra si è fatto cenno.

Pitture e stucchi della Farnesina. — Fuori di Pompei, a Roma, sono due edifizi di capitale importanza per lo studio di questo secondo stile di pittura decorativa di pieno sviluppo: la casa sul Palatino detta di Livia o di Germanico, in cui è il quadro della liberazione di Io, che già fu menzionato e riprodotto, e la casa detta della Farnesina sulla riva del Tevere, ricca di pitture e di stucchi (2). Da un *cubiculum* o stanza da letto di quest'ùltima casa proviene la decorazione di parete che qui è riprodotta (fig. 651). È una architettura di nobile ricchezza. Nella edicola centrale, elegantissima per le snelle colonne, per il fregio decorato, per gli acroteri a figure, è una scena ispirata senza dubbio ad un quadro della cerchia alessandrina per alcune particolarità di paesaggio: la ninfa Leucotea, seduta, deposto il tirso, tiene amorosamente sulle ginocchia il piccolo Dioniso, mentre due altre Ninfe guardano compiacenti il gruppo leggiadro. Nelle parti laterali sul campo vivamente rosso spiccano due quadretti sostenuti da figure alate, che poggiano sullo zoccolo; nei quadretti, che imitano certamente dei *monochromata* (cioè delle pitture ad un solo colore su lastre marmoree), sono espresse delle figure di suonatrici di forme legate o schematiche; manifestamente questi quadretti risalgono a modelli della metà del secolo V a. C. Sulla cornice sono svelte cariatidi e colonne corinzie, mentre nella parete di fondo, del secondo piano prospettico, ricoperta di color rosso, sono nicchie contenenti ciascuna una singola figura. La varietà dei colori (giallo dorato, verde, azzurro, violetto, bianco) nei quali predomina il rosso vivo, dona vivacità assai grande a tale decorazione, animata da tante scene figurate e da tante figure isolate in mossi atteggiamenti.

Ma il principale pregio di questa casa della Farnesina è insito nelle vôlte adorne di decorazioni a stucco di tre cubicoli, pervenute a noi

(1) New-York, Museo Metropolitano.
(2) Roma, Museo Nazionale Romano.

non intiere e riconnesse insieme con grande fatica e pazienza. Se si pensa che questi stucchi sono dovuti non già ad artisti di grido, ma a semplici artigiani, fossero pure assai abili, e se si considera che la materia da

(Alinari)

Fig. 651. — Pittura parietale della villa della Farnesina.

essi trattata esigeva un lavoro rapido e sicuro perchè, prosciugandosi, non dava tempo sufficiente a pentimenti e a correzioni, certo si deve provare un senso di ammirazione per tale genere di arte decorativa. La quale eccelle in questi esemplari della Farnesina, che debbono essere giudicati tra i documenti migliori di questa fase artistica a noi pervenuti. Mirabili invero sono questi stucchi, sia per la sapiente distribuzione degli ornati e dei quadretti a figure leggiadramente e graziosamente disposti, sia per la linea sicura e fresca del disegno, sia per la semplicità dei mezzi, dati da pochi colpi di stecca, di dito, di unghia, che perviene ad ottenere effetti assai belli di prospettiva, di chiaroscuro. Si possono addurre come esempio le parti di una mezza volta (fig. 652). Oltre a

quattro quadretti, più o meno conservati, sono fregi decorativi con ornati a figure, le quali sono Vittorie, grifoni ed Arimaspi combattenti contro di essi e le cui gambe, con motivo ovvio nella seriore arte ellenistica, finiscono a viticci. Si osservi inoltre lo schema delle due Vittorie che versano da bere attorno ad un candelabro. Tutto ciò costituisce un genere di ornamentazione proprio degli ultimi decenni a. C., che fu imitato e con sentimento e con garbo dall'arte decorativa dei tempi napoleonici.

a

In un quadretto minore è un busto di Bacco barbuto, ed in realtà tutto nelle figurazioni dei quadretti accenna al culto bacchico, poichè sotto il busto del dio è un quadretto, con paesaggio assai grazioso, di sacro contenuto e certo dionisiaco per la presenza di un'erma priapica. Vi è un gruppo di tre edifizi sacri sulle rive di un fiume, traversato da un ponte che unisce due di queste costruzioni; animano la scena, che è in terreno montuoso ed alberato, alcune figure di devoti e di pescatori. Altri due quadretti sono disposti lateralmente; in quello di sinistra è una scena di iniziazione e, secondo probabilità, vi si

b

allude a Bacco fanciullo iniziato nei misteri di Eleusi. Il piccolo dio, col capo coperto di un panno, si avanza tenendo il tirso in mano, guidato da una delle ninfe di Nisa; segue una seconda ninfa che tende la destra; il vecchio Sileno, che deve compiere il rito, teneva pronta su di un basamento la mistica cista. Anche l'altro quadretto a destra si riferisce alla fanciullezza di Bacco, il quale sotto aspetto di tenero bambino col tirso in mano, accanto ad una delle Ninfe nutrici, è in un recinto a lui sacro, come ben dimostrano e il tralcio di vite, e il tirso poggiato ad una roccia e la presenza di due giovani Satiri.

c (Anderson)

Fig. 652 *a* - *c*. — Particolari di decorazione a stucchi della villa della Farnesina.

Attività edilizia augustea. — Con la vittoria di Azio del 2 settembre 31 Cesare Ottaviano, denominato poi Augusto nel 27, diventa padrone assoluto di Roma e delle sue provincie; conseguenza necessaria di questa vittoria fu nel 30 la conquista dell'Egitto, la quale per la cultura e specialmente per l'arte in Roma, ebbe significato tutt'altro che trascurabile, perchè segnò il definitivo ed assoluto accentramento di ogni migliore attività artistica nella capitale dell'impero. Sono note le parole di Augusto, che ci sono pervenute in una iscrizione del tempio di Roma e di Augusto in Ancira (odierna Angora), che cioè aveva egli ricevuto la città di Roma di argilla e la lasciava, morendo, di marmo. Ed invero la rinnovazione edilizia della città fu radicale; alla terracotta, al tufo e al peperino di Roma repubblicana si sostituirono man mano nella Roma dei Cesari il travertino di Tivoli, il marmo di Carrara, i marmi greci ed orientali, i graniti e i porfidi di Egitto. Tutto ciò rientrava nel programma dell'astuto imperatore, il quale col fasto e con la ricchezza non meno che con l'oculata protezione delle arti e delle lettere, riesciva a far dimenticare, insieme ad altre manifestazioni d'indole morale, che la repubblica si era trasmutata in una monarchia. E, come diede Augusto occasione ai poeti di celebrare le nobili imprese della *gens Julia*, facendo

servire la poesia agli interessi suoi personali e della sua famiglia, così a questi interessi sottomise anche l'arte figurata che eternò, al pari dei versi di Virgilio e di Orazio, il grande imperatore, glorioso e giusto.

Oltre alle costruzioni iniziate da G. Cesare e che furono compiute dal suo successore, questi innalzò nuovi edifizi. Basti accennare che nell'anno 28 furono restaurati più di ottanta templi e che poi gradatamente venti edifizi, cominciati da altri e in special modo da Giulio Cesare, furono condotti a termine e che novellamente furono da Augusto erette quaranta costruzioni tra sacre e profane. E tra le prime di queste costruzioni si deve menzionare la tomba magnifica, che doveva servire a custodire i resti di Augusto e dei membri della famiglia imperiale. In questo mausoleo, che fu innalzato nel 28 a. C. tra il Pincio ed il Tevere in mezzo ad un parco, venivano a fondersi forme desunte dal mondo ellenistico (si ricordi l'Arsinoeion di Samotracia) ed il tipo di sepolcro a tumulo di carattere etrusco. Consisteva esso di una costruzione cilindrica del diametro di 95 metri, che aveva anteriormente un porticato e che era sormontata o da un tumulo conico di terra piantata a cipressi o da una terrazza a gradini e con in cima la statua dell'imperatore.

La tomba di Cecilia Metella. — Può offrire una idea di tale tipo di costruzione sepolcrale la tomba di Cecilia Metella, la nuora del triumviro L. Crasso, che è tra i monumenti più suggestivi nel paesaggio della campagna romana (fig. 653). Di proporzioni minori assai rispetto al Mausoleo di Augusto, misurando lo zoccolo circa 28 metri di larghezza, pur nondimeno sulla Via Appia, ove si affollano tanti ricordi del passato, è per mole una delle costruzioni più imponenti. Su di un basamento quadrangolare, originariamente rivestito di travertino, si erge il cilindro, pure ammantato di regolari file di blocchi del suddetto materiale; in alto gira un fregio marmoreo con quella decorazione a festoni sostenuti da bucrani che già vedemmo espressa nel tempio rotondo di Tivoli; un cornicione circondava in alto il cilindro, su cui dobbiamo immaginare che fosse un tumulo conico. Il muro merlato, che ora corona la costruzione, risale al secolo XIII, quando la famiglia Gaetani usò questa tomba insigne come fortezza. Ma non dobbiamo addolorarci troppo delle ingiurie sofferte da questo insigne monumento, qualora si pensi che, solo per la energia dei rappresentanti del popolo romano, esso monumento fu salvo dalla distruzione, che già era stata decretata nel 1589 dal pontefice Sisto V.

La piramide di C. Cestio. — In una seconda costruzione sepolcrale a noi pervenuta vediamo apparire in modo assai perspicuo l'influsso dell'Egitto, ormai soggiogato da Roma e reso noto vieppiù sotto ogni aspetto della sua civiltà ed arte ai novelli dominatori. La tomba di Caio Cestio Epulone, pretore e tribuno della plebe, morto nel 12 a. C.

(fig. 654), ha la forma di vera piramide egizia alta m. 37 e col suo rivestimento marmoreo, che nasconde la costruzione a mattoni, suscita tuttora vivissimo interesse, spiccando assai bene nella cerchia delle

Fig. 653. — Sepolcro di Cecilia Metella. (Brogi)

mura aureliane, in cui essa è incastrata nelle vicinanze di Porta San Paolo (Porta Ostiense).

I colombari. — In contrasto con questi pomposi sepolcri di ricchi personaggi, cominciano ad apparire delle costruzioni sepolcrali in comune per molti defunti appartenenti a corporazioni e a società; sono queste costruzioni i cosiddetti colombari, così chiamati per la loro somiglianza a piccionaie, poichè sulle pareti interne di queste costruzioni rettangolari sotterranee le urne, contenenti i resti dei defunti, sono depositate in piccole nicchie, disposte a regolari file, l'una sopra l'altra; sotto ciascuna nicchia una targa recava il nome della persona defunta. Tale forma di sepolcreto, che appare a Roma solo in età augustea, è pure di derivazione dell'Egitto, ove l'uso di essa già si avverte in età tolemaica. Uno degli esempi più noti di questi colombari ci è dato da quello della vigna Codini sulla via Appia (fig. 655). Talora questi sepolcreti sono anche adorni di pitture, come il colombario dei primi tempi augustei di Villa Pamfili.

Gli archi commemorativi romani. — Nella ricostruzione e nell'abbellimento edilizio della capitale Augusto fu in grande misura aiutato da M. Vipsanio Agrippa, il quale dedicò nel 27 a. C. l'ammiratissimo

Pantheon, che noi possediamo nella ricostruzione fatta eseguire dall'imperatore Adriano e che, per le sue forme diverse dalle originarie, per noi incerte, sarà preso in esame quando si farà parola della produzione monumentale adrianea. Ma l'attività edilizia di Augusto non si restringe

(Brogi)

Fig. 654. — Tomba a piramide di Caio Cestio in fondo la Porta Ostiense.

alla sola Roma, poichè in varî luoghi dell'impero sorgono tuttora monumenti che testificano la gloria e la potenza del grande imperatore.

Ai primi tempi augustei risalgono due di quegli archi detti trionfali, quello di Rimini (27 a. C.) e quello di Aosta (25 a. C.) che appartengono alla serie di ben diciassette archi eretti durante l'età augustea. Il costume veramente romano di ricordare le vittorie o di commemorare avvenimenti di altro genere per mezzo di archi collocati sulle strade, si inizia, a quel che sembra, agli albori del secolo II; gli esempi invero più antichi, di cui si possiede notizia, sarebbero i due fornici, che nel 196 col bottino della vittoria ispanica L. Stertinio fece erigere nel Foro Boario. Ma l'uso di innalzare ingressi solenni negli sbocchi delle vie in piazze o nella cerchia delle mura della città, se non con destinazione onoraria, certo per abbellimento e adornamento, era proprio dell'oriente ellenistico, cosicchè si può ritenere che gli archi onorari o trionfali romani siano i veri succedanei dei propilei delle

agoraì o dei recinti sacri ellenistici. Ed è specialmente nel suolo asiatico (ad Efeso, a Magnesia, a Mileto) che si hanno traccie della evoluzione di questi propilei in forme nuove, precorritrici degli archi romani. Si veda, per esempio, l'ingresso occidentale dell'*agorà* di Efeso, coi due

(Anderson)

Fig. 655. — Il colombario Codini.

zoccoli laterali, che sostengono gruppi di colonne, a somiglianza di quanto si osserva in archi romani. Ma la idea fondamentale degli archi romani è quella di costituire un colossale basamento architettonico per statue alludenti a vittorie o ad avvenimenti gloriosi, il quale servisse nel tempo stesso come solenne ingresso a vie o a piazze; poichè in cima di ogni arco dobbiamo presupporre la esistenza della quadriga del trionfatore e dei trofei, simbolo di vittoria.

L'arco di Aosta. — L'arco di Aosta (fig. 656) è imponente per l'ampia volta che si apre tra i due possenti pilastri; su di un alto basamento è, per ciascuna parte della volta, una coppia di colonne corinzie; al di sopra e della volta e delle colonne corre il fregio a triglifi e a metope. È questo un monumento di sobrie, ma grandiose linee. Vedremo posteriormente un altro arco augusteo; ma siccome procediamo per ordine cronologico nell'esame di alcuni monumenti dell'impero di Augusto, soffermiamoci su di una celebre statua che lo rappresenta.

La statua di Augusto da Prima Porta. — Dalle rovine della villa della imperatrice Livia *Ad gallinas albas*, nella località detta ora Prima

Porta sulla via Flaminia proviene un insigne simulacro marmoreo di Augusto (1) (fig. 657). Tuttora visibili sono le traccie di una originaria policromia, che doveva rendere vivace assai questa statua, destinata certo ad una nicchia in causa della lavorazione molto più negletta della sua parte posteriore. Augusto è rappresentato come imperatore in atto

(Alinari)

Fig. 656. — Arco di Augusto ad Aosta.

di rivolgere l'allocuzione all'esercito; come tale egli indossa la tunica, una sopravveste pieghettata, la corazza ed il pallio, ma ignuda è la testa ed ignudi sono i piedi, costituendo tale nudità il residuo della tendenza idealistica nel costume eroico d'insigni personaggi ritratti. Nella mano sinistra l'imperatore doveva stringere non già uno scettro, nè una lancia, ma, come emerge dallo esame delle rappresentazioni della corazza, una insegna militare, una delle insegne restituite dai Parti a Roma.

Manifesto è il ricollegamento di questa statua, per quanto concerne lo schema, a modelli ellenici; la ponderazione è in realtà quella del Doriforo policleteo, ma prettamente romana è l'opera di arte, davvero insigne, che suscita la nostra ammirazione per la calma maestosa di atteggiamento e di sguardo. Augusto qui è rappresentato in età di circa quarantacinque anni; con tutta probabilità questa sua immagine è da

(1) Roma, Museo del Vaticano (Braccio Nuovo).

attribuirsi a quel momento del suo impero, in cui fu celebrato il giubileo di Roma coi ludi secolari, nei quali fu cantata la celebre ode di Orazio (17 a. C.). Nell'acuto e sicuro sguardo dei profondi occhi, nella bocca sottile saldamente chiusa si palesa chiarissimo il carattere di Augusto, costituito di fermezza e di energia e nel tempo stesso di prudenza e di freddo calcolo.

(Anderson)
Fig. 657.
Statua di Augusto da Primaporta (m. 2,04).

Ma la nostra curiosità è principalmente suscitata dalla rappresentazione a rilievo della corazza (fig. 658), la quale riproduce una corazza metallica, in cui la ornamentazione consisteva o in rilievi a sbalzo o in rilievi lavorati isolatamente e saldati sul metallo (*emblemata*). I concetti espressi in questa ornamentazione sono essenzialmente romani. In alto invero è il dio *Caelus*, che tende al di sopra del capo un mantello arcuato, cioè la volta celeste; al di sotto è il Sole con la quadriga in corsa, dinnanzi alla quale è il gruppo di due leggiadre giovinette simboleggianti, quella alata la rugiada del mattino e l'altra la rosea aurora. Viene alla mente la strofe oraziana: « o almo Sole, che con lo splendente cocchio fai apparire e sparire il giorno e che, pur essendo lo stesso, nasci sotto vario aspetto, nulla tu possa vedere più grande di Roma! ». Al *Caelus* corrisponde in basso la *Tellus* « fertile di biade e di greggi » col corno di abbondanza e coi due bambini poppanti, concezione artistica puramente romana che incontreremo nel rilievo dell'*Ara Pacis*. E ai lati sono le due divinità, Apollo su grifone, Diana su cervo, in onore delle quali il coro di fanciulli e di fanciulle intonavano il sacro canto: « o Febo, o Diana possente nelle selve, o splendido decoro del cielo, o voi che sempre foste onorati e sempre sarete da onorare..... ».

E da queste immagini di esseri soprannaturali o simbolici passiamo ad altre personificazioni, che fissano avvenimenti storici costituenti la gloria dell'imperatore effigiato: due provincie sono esibite sotto aspetto di donne mestamente sedute, a sinistra la *Hispania* (soggiogamento dei Celtiberi, 21 a. C.), a destra la *Gallia* (ribellione di popoli Gallici, 19 a. C.), e in mezzo sono le figure di un uffiziale romano, forse del giovine Tiberio, e di un Parto, il re Fraate IV, che gli restituisce una delle insegne romane conquistate nel disastro di Carre (53 a. C.). Tale restituzione, avvenuta nel 20 a. C., costituiva un titolo di altissima gloria per l'imperatore. Orazio vi accenna in più luoghi: « la tua età, o Cesare, e ha ridato ai campi le abbondanti biade e ha restituito al nostro Giove le insegne strappate dalle superbe imposte dei Parti » (*Canti*, IV, 15, v. 4 e segg.); e altrove (*Epistole*, I, 12, v. 27 e segg.): «Fraate supplichevole ha ricevuto il diritto e l'impero di Cesare e l'aurea abbondanza sparge con corno ripieno le biade d'Italia ». Canto ed immagine qui, come nel rilievo dell'*Ara Pacis*, si completano e s'illustrano a vicenda. Per tal modo le figurazioni della corazza e l'età addimostrata dal volto dell'imperatore ci inducono a ritenere contemporanea al carme secolare la preziosa immagine marmorea da Prima Porta; Augusto era allora da poco tempo reduce dall'Oriente, fulgido di potenza e di gloria.

(Anderson)

Fig. 658. — Parte superiore della statua di Augusto da Primaporta.

Il teatro di Marcello. — Pochi anni dopo la esecuzione della statua suddetta e, precisamente nell'11 a. C., fu inaugurato il teatro di Marcello. Era trascorso quasi mezzo secolo dalla dedica del primo teatro

(Brogi)

Fig. 659. — Residui del teatro di Marcello.

in pietra a Roma, quello di Pompeo (55 a. C.); il teatro di Marcello fu il secondo che pure in pietra si costruì a Roma, certo con quella maggior eleganza e signorilità che caratterizzano i monumenti augustei. Nel tempo stesso questo teatro di Marcello fu il primo edifizio romano, in cui venne adoperato il brillante travertino di Tivoli. Del teatro è rimasta, sebbene guasta ed offesa da moderne costruzioni, una notevole parte del muro esteriore (fig. 659). Due ordini di arcate apparivano esternamente (fig. 660) e, come nella basilica Giulia, così qui delle mezze-colonne si appoggiano ai pilastri, su cui si innalzano le volte; nel piano

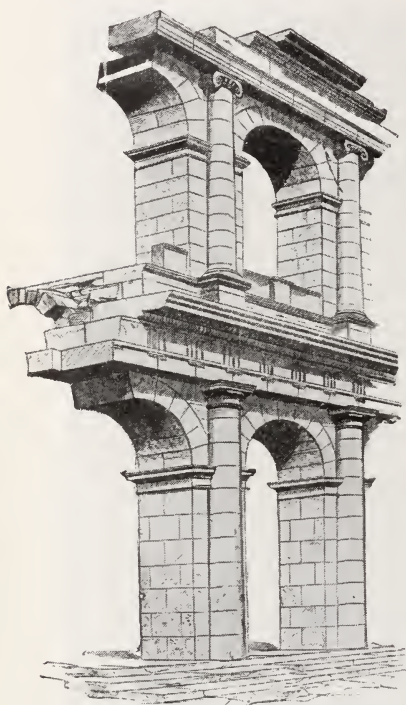
inferiore vi è l'ordine tuscanico coi fusti delle colonne di assai smilze proporzioni e con l'echino del capitello assai ridotto; nel piano superiore è invece l'ordine jonico. Felice unione è questa dei varî ordini architettonici a decorazione degli archi di un edifizio, che vedremo ancor più evoluta in un edifizio posteriore, cioè nel Colosseo.

(da Winter)

Fig. 660. — Ricostruzione parziale del teatro di Marcello.

L'Ara della Pace Augusta. — Contemporaneamente al teatro di Marcello veniva innalzato un altro monumento famoso: l'ara della Pace Augusta. Dice l'imperatore Augusto nella iscrizione di Ancira (II, 12): « Quando sotto il consolato di Ti. Nerone e di P. Quinzio (13 a. C.) feci ritorno a Roma dalla Spagna e dalla Gallia, poichè in queste provincie tutto fu condotto secondo il desiderio, il Senato, a ringraziamento pel mio felice ritorno, decretò di dedicare nel Campo Marzio alla dea della Pace Augusta un altare, su cui dovessero annualmente sacrificare gli alti magistrati, i sacerdoti, le vergini Vestali ». E nell'anno 9 a. C. l'ara era già compiuta e fu inaugurata.

Varî rilievi, che provengono dal corso Umberto I (antica via Flaminia) e precisamente dal palazzo Fiano, ora Almagià (1), sono stati riconosciuti come appartenenti a questa opera insigne e col loro avvicinamento e con gli scavi eseguiti alcuni anni or sono (1903) si è potuto pervenire ad una ricostruzione ideale dell'assieme. Probabilmente, dentro un cortile quadrangolare circondato da portici, si innalzava l'altare della Pace (fig. 661 e fig. 662), protetto da un recinto di forma quasi quadrata di m. 11,60 (40 piedi romani) per m. 10,65 (36 piedi) e costituito da un muro di marmo di Carrara alto m. 3,68, con due larghe aperture, una ad oriente, e l'altra ad occidente. L'altare vero e proprio aveva all'intorno uno spazio libero di circa m. 1,10 e sorgeva su quattro gradini.

(1) Roma, Museo Nazionale Romano; Museo del Vaticano (Belvedere); Palazzo Medici. Firenze, R. Galleria degli Uffizi. Parigi, Museo del Louvre. Vienna, presso un privato (frammentino con la testa di Marte). Un rilievo della processione con due Flamini è tuttora *in situ*.

Ma quel che più interessa è la decorazione a rilievi del muro del recinto sia nell'interno che all'esterno. Nell'interno, lungo la parte superiore, correva una serie di festoni sostenuti da bucrani; nell'esterno la decorazione era divisa da pilastri angolari e laterali delle porte di ordine corinzio e nella parte inferiore aveva un contenuto vegetale ad

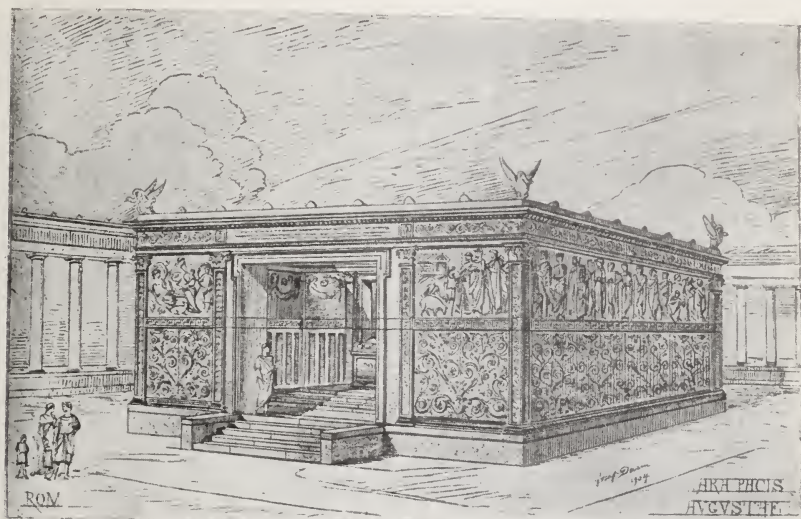



Fig. 661. — Il recinto dell'*Ara Pacis Augustae* secondo la ricostruzione di Durm.

esuberanti viticci con piccole figure animali, mentre nella parte superiore si svolgeva il fregio figurato. Lungo i lati meridionale e settentrionale vi era realismo di contenuto, cioè una processione del mondo ufficiale romano. Alla allegoria ed al mito erano invece inspirati i quattro rilievi dei lati ad est e ad ovest: a sinistra invero della porta orientale stava un rilievo allegorico con le figure della *Tellus*, di un'Aura e di una Nereide; a destra era un'accolta di divinità, tra cui la dea Roma ed il Genio del popolo romano o l'Onore; ad ovest da un lato a sinistra era il portento della lupa allattante i gemelli con la presenza di Marte, a destra il sacrifizio di una scrofa ai Penati per parte di Enea. Tutto dunque rammentava le nobili, divine origini della eterna città, la protezione per parte degli immortali, la grandezza e la prosperità dell'impero romano, la pia devozione che animava tutti i più insigni personaggi di questo impero e che si esplicava con aspetto dignitoso e solenne.

Il rilievo allegorico (fig. 663) con le tre figure simboleggianti l'aria, la terra, l'acqua (1) ci è pervenuto in buono stato di conservazione; vi

(1) Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

è nelle tre principali figure rappresentate quello stesso spirito che già si notò nelle figure allegoriche della corazza della statua di Prima Porta e che è insito nella poesia dei tempi augustei, mentre innegabili sono

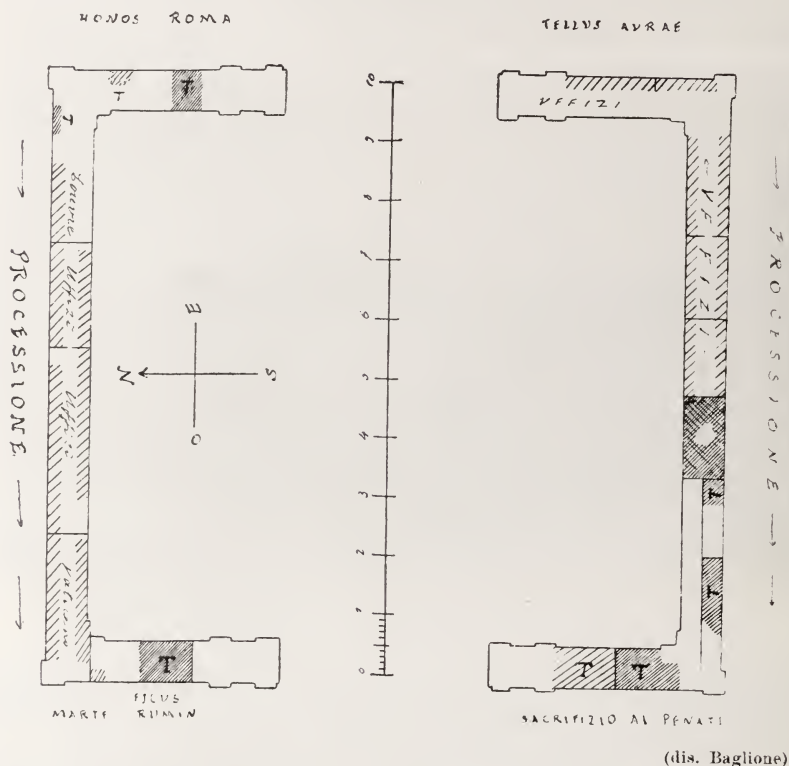



Fig. 662. — Sezione del recinto dell'*Ara Pacis Augustae* all'altezza del fregio figurato (secondo Rizzo).

le derivazioni da forme e da schemi ellenistici; a modelli ellenistici invero si è ricondotti per la esecuzione accurata ed amorosa del paesaggio. Ma e nell'assieme e nei particolari si manifesta una eleganza nobile, sebbene ricercata e fredda nel suo carattere accademico. La *Tellus* è ben differente dalla dolorosa Gea del violento fregio di Pergamo della Gigantomachia; la dea, veramente romana, è qui una matrona regalmente seduta che, anche nell'atteggiamento materno di sostenere sul grembo suo i due fanciullini, che accentuano in lei il carattere d'immortale genitrice, conserva un aspetto pieno di regale dignità. Essa è veramente la oraziana *Tellus*, fertile di biade e di bestiame. Tutto è prosperità, tutto è pace a lei d'intorno ed invero la idea della pace è vieppiù accentuata dalle bestie che, in atteggiamento tranquillo,

stanno ai suoi piedi, la bestia bovina e la bestia ovina, mentre sulle ginocchia della dea sono raccolte biade e frutti; ride nell'aperto cielo, su cui risalta la testa della *Tellus*, il luminoso azzurro del giorno sereno: è un inno al benessere, alla ricchezza dei campi, letificati dal giocondo lavoro dell'uomo, non più soldato, ma agricoltore. Ed insistente pare

(Alinari)

Fig. 663. — *Ara Pacis Augustae:* rilievo della *Tellus* e delle Ninfe dell'aria e delle acque.

che ripeta il poeta: « la tua età, o Cesare, ha ridato ai campi le abbondanti biade », e pare che vi si associ la voce del mite Tibullo (*Elegie*, I, 10, v. 45 e segg.): « intanto la Pace coltivi i campi; la candida Pace per la prima volta condusse ad arare i buoi sotto i curvi gioghi ». Ed ai lati della troneggiante *Tellus* sono due tenere figure femminili seminude; a sinistra un'Aura sul cigno che spicca il volo, a destra una Nereide su di un mostro marino; si rammentino le parole del carme secolare (v. 31 e seg.): « nutriscano i prodotti della terra anche le acque salutari e le aure di Giove ». E le gentili figure, forse un po' troppo accademiche, si ricollegano a modelli del secolo IV a. C.; si pensi nvero agli acroteri dello Asclepieion di Epidauro di Timoteo, alle Nereidi di Scopa, modelli insuperati, di cui una fredda eco risuona in questo rilievo augusteo.

Per la scena della processione può venire alla mente, per il suo contenuto, il fregio del Partenone; ma il distacco tra i due monumenti è assai grande; vi è la differenza che esiste tra una concezione ideale ed una espressione realistica; nel fregio fidiaco in pentelico il popolo di Atene è trasportato in una sfera soprannaturale ed è avvicinato

agli immortali e tutto è sublime anche là dove l'azione dovrebbe essere umile, e questa sublimità è scevra di ricercatezza, ma sembra una qualità naturale e necessaria; nel fregio augusteo in marmo lunense pur con gli insigni personaggi di Roma, con le figure dell'imperatore

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 664. — *Ara Pacis Augustae:* parte del rilievo della processione con membri della famiglia di Augusto.

e dei membri della sua famiglia, manca ogni grandezza eroica e vi è dignità e gravità, ma nel tempo stesso ricercatezza compassata e nulla vi è, che ci sollevi da ciò che nella vita è passeggero e caduco nella pompa orgogliosa degli onori e della potenza.

Si può prendere, per esempio, in esame una lastra, forse del lato meridionale (1) (fig. 664). Precedono due Flamini che, insieme ad altri due, di uno dei quali è rimasto il residuo delle spalle e del mantello, costituivano il collegio dei Flamini di Giove, di Marte, di Quirino e del divo Giulio e dietro, al fianco di un personaggio incoronato di alloro, è un sacerdote, di aspetto bello e giovanile, che con la toga condotta sul capo tiene sulla spalla sinistra l'ascia pel sacrifizio, la *sacena.* Nelle persone di alto rango che si affollano dopo la schiera sacerdotale sono stati riconosciuti, e pare con ragione, membri della famiglia imperiale, ma vi è incertezza nelle singole denominazioni. È stato supposto che

(1) Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

l'uomo alto e di media età con la toga ricondotta sul capo sia il genero di Augusto e l'amico suo fedele, cioè Agrippa; il fanciulletto, il quale con grazioso atto infantile, che non menoma affatto la gravità della scena, tiene stretto un lembo della toga di Agrippa, sarebbe uno dei suoi figli e, di conseguenza, nella donna nel secondo piano prospettico, che pone la destra sul capo del piccino, è stata riconosciuta da alcuni Giulia, la figlia di Augusto. Ma tutto ciò è ipotetico, perchè non si capisce l'assenza dell'altro figlio di Agrippa, che fu designato, insieme col fratello, alla successione sua da Augusto e devesi por mente che l'ara fu dedicata quando Agrippa già era morto da tre anni e Giulia già era sposa di Tiberio. Dopo emerge una figura matronale di pieno prospetto, che pel suo atteggiamento e per la espressione del vestito e del mantello, richiama tipi statuari del secolo IV, tra cui è preminente la grande Ercolanese: sarebbe essa Livia e però nel giovane che segue sarebbe da riconoscere il figlio Tiberio. La dignità togata del cittadino romano ha in questo fregio la sua migliore espressione ed è una dignità appariscente persino nei bambini della famiglia imperiale.

(Fot. Min. Pubbl. Istruz.)

Fig. 665. — *Ara Pacis Augustae:* rilievo a decorazione vegetale.

Ma veramente ammirabile è la decorazione sottostante; nel frammento qui riprodotto (1) (fig. 665) è il lussureggiante espandersi di una rigogliosa pianta di acanto. Da una corona di foglie sorge uno stelo

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

verticale in cui sono gruppi di foglie minori; ai lati escono due coppie di tralci, che in modo tortuoso ripiegandosi a viticci e a spirali, riempiono con armonia, sia da una parte che dall'altra, gli spazi a fianco della stelo centrale, ed i viticci terminano a ciuffi di foglie più o meno sbocciate, a fiori a rosetta, a palmetta e su di un bocciolo in alto è posato un cigno dal piumaggio delicato, che allunga il niveo collo ed allarga le ali; è l'uccello sacro ad Apollo, al dio sì venerato da Augusto. Ogni oggetto ha un'anima ed è reso con squisito senso della natura, sicchè il convenzionalismo delle curve dei viticci, che si ripetono esattamente e da una parte e dall'altra, rimane quasi del tutto nascosto; da tale ripetizione è in realtà appagato l'occhio con effetto finissimo di eleganza, di armonia, mentre e fiori e foglie dal preciso disegno variamente si espandono rigogliosi e vivaci, con animalucci ed insetti qua e là posati. Onde non a torto è stato detto che, nell'osservare questo mondo vegetale, si prova quasi quel senso di fragranza e di calore che procura la vista di un fiorente giardino sotto un tepido sole di maggio.

(Anderson)

Fig. 666.
Ara Pacis Augustae: rilievo decorativo a festoni.

Dai tralci di foglie e di fiori si passa nell'interno del recinto ad ammirare i frutti e le biade. Come appare dal frammento che qui si riproduce (1) (fig. 666) alle corone di bucrani sono appesi ricchi festoni, costituendo un motivo di decorazione derivato dall'arte ellenistica, ma divenuto di uso corrente ed anzi perfezionato nell'arte imperiale romana. Vi è nei festoni dell'*Ara Pacis* una grande varietà accoppiata ad un grande naturalismo: grappoli di uva, spighe di grano, pomi, pere, fichi, pigne, olive, bacche di alloro ed altro compongono questi festoni simboleggianti, nella festività della pompa augustea, l'abbon-

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

danza delle terre benedette dal lavoro umano. E se si pensa alla originaria policromia, che doveva rendere vieppiù consimili questi festoni alle corone di frutti delle terrecotte robbiane, si deve senza esitazione alcuna riconoscere in essi uno degli esempi migliori di arte di natura morta. Accanto al naturalismo di questi festoni appare evidente la espressione convenzionale, sia dei nastri, condotti sì da riempire in modo adeguato gli spazi vuoti al di sopra e al di sotto di ciascun festone, sia della patera, rappresentata di prospetto come se fosse appesa alla parete di fondo.

(da Borrmann)

Fig. 667. — Pianta dei Fori imperiali: di Cesare, di Augusto, di Nerva, di Traiano.

Il Foro di Augusto. — Mentre si eseguiva l'ara della Pace, andava innalzandosi a Roma, sebbene con lentezza, un'altra costruzione insigne, cioè il Foro di Augusto, il quale si aggiungeva al Foro di Cesare come secondo nella serie dei Fori imperiali (fig. 667). Questo Foro fu votato nell'anno 42 a. C. all'indomani della battaglia di Filippi; ma solo nel 2 a. C. fu consacrato il tempio di Marte Ultore,

che in esso esisteva e che del resto neppure allora aveva raggiunto il suo perfetto compimento. Di questo Foro sorgono ai nostri giorni importanti ruderi (fig. 668) ed alcune delle magnifiche colonne del tempio, marmoree e di ordine corinzio, che con l'architrave raggiungono una altezza maggiore di m. 20. Il tempio era octastilo e perittero e per l'alta gradinata, pel vasto portico nel lato anteriore ha i caratteri ovvî dei templi romani, come nel tempio di Giove nel fôro di Pompei; ma si aggiunga un particolare, la presenza cioè di un' abside, elemento questo che già s'incontrò nel tempio ellenistico dei Cabiri di Samotracia e che sarà in seguito largamente adottato dalla architettura cristiana. La predilezione per gli spazi semicircolari, che sempre più si accentua nelle costruzioni imperiali romane, nel Foro di Augusto è attestato anche nel perimetro del Foro stesso, nei semicerchi posti lateralmente al tempio e chiusi da colonnati.

(Anderson)

Fig. 668. — Residui del recinto del Foro di Augusto e del tempio di Marte Ultore.

Numerose statue, ricordanti i più insigni personaggi della leggenda e della storia di Roma, collocate dentro nicchie, ornavano questo Foro insigne, nel cui tempio inoltre erano state deposte preziose opere plastiche di arte greca. La ricchezza si accompagnava alla grandiosità e tutto era eseguito e disposto in modo che pur qui trovasse espressione l'intento di Augusto, di ritornare cioè alle pure fonti della religione dei primi Romani, di rinverdire i ricordi dello inizio di Roma,

quei ricordi che costituivano anche le memorie prime della casa imperiale.

L'arco di Susa. — Uscendo ora fuori di Roma sono da addurre quattro monumenti del periodo augusteo di carattere diverso l'uno dall'altro: l'arco di Susa, la tomba dei Giuli a Saint-Rémy, la *Maison Carrée* di Nîmes, il ponte sul Gard.

L'arco di Susa (fig. 669), innalzato nel 9 o nell'8 a. C. dal re Cozio in onore di Augusto, è di forme più semplici dell'arco di Aosta. L'archivolto poggia su due pilastri corinzî che sono proporzionatamente assai più alti che nell'arco di Aosta, essendo il basamento su cui poggiano minore assai, e agli angoli della costruzione sono quattro colonne corinzie; l'assieme risulta più svelto, meno imponente che nell'arco di Aosta; ma, in luogo del fregio a triglifi e a metope liscie, vi è un fregio figurato che commemora il patto di amicizia tra Roma e le quattordici popolazioni alpine, rette antecedentemente dal re Donno, e che dovranno in seguito essere governate da M. Giulio Cozio come prefetto imperiale. Curioso assai e assai prezioso nella sua barbara espressione è questo fregio. Tra le scene figurate di due monumenti quasi contemporanei che glorificano Augusto, tra quelle dell'*Ara Pacis* e quelle dell'arco di Susa, quanta profondità di dissomiglianza! Colà è la finissima arte

(Alinari)

Fig. 669. — L'arco di Augusto a Susa.

ellenistica di carattere romanamente aulico e religioso, qui è l'arte barbarica dei popoli alpini, che in linea diretta discende dalle formule espressive della produzione artistica, rappresentata in special modo da lamine bronzee della civiltà prima di Hallstatt, poi di La Tène, arte barbarica che ha di romano solo il contenuto. Nell'*Ara Pacis* è la vigorosa, splendida, varia corrente orientale, nell'arco di Susa è la tarda, torbida, monotona corrente settentrionale, di lontana derivazione dalle pure sorgenti dell'ellenismo arcaico; nell'arco di Susa sono

(da Ferrero)

Fig. 670. — Particolare del fregio dell'arco di Augusto a Susa.

espressi infine quegli accenti di arte, comuni alle regioni gallica ed alpina, che dalla dominazione romana non furono in un subito soffocati e, secondo i luoghi, più o meno a lungo perdurarono.

Valga come esempio di questo fregio una parte (fig. 670) di uno dei due sacrifizi (*suovetaurilia*) rappresentati sui due lati dell'arco; le bestie sono grossolane ed enormi rispetto alle figure umane; manca qualsiasi senso di proporzione e tutto è espresso con arte ingenuamente ignara. Il porco rappresentato è una gigantesca belva, spinta dal seminudo servo del sacrifizio, simile nel costume ai *popae* di scene di sacrifizio romano; seguono due assistenti togati con fasci sulle spalle, mentre dinnanzi al porco è rappresentato un altro personaggio, indossante la toga, di pieno prospetto, quasi senza apparente rapporto con ciò che gli è ai fianchi, quasi distaccato dall'assieme della composizione. Tutto è grossolano ed è rude; ma quanto interesse suscitano queste barbariche composizioni affermanti il dominio di Roma tra le impervie giogaie alpine!

La tomba dei Giuli a Saint-Rémy. — La tomba dei Giuli a Saint-Rémy (antica *Glanum*) in Provenza sorge accanto ad un arco trionfale pure di età augustea (fig. 671); appartiene essa ad una famiglia, forse di clienti di G. Cesare, e può essere attribuita ad età di pochissimo anteriore all'êra volgare. La tomba, poggiante su due gradini, si com-

pone di un basamento quadrangolare con quattro riquadri a rilievo figurato, di un *tetrapylon* o piano aperto a quattro finestre arcuate con lonne cocorinzie angolari e un cornicione a fregio figurato ed infine di un colonnato circolare a cupola conica, in cui furono collocate le statue

Fig. 671. — Arco e tomba dei Giuli a Saint-Rémy.

di C. Giulio e di sua moglie. Ricorda un po' questa tomba il monumento coragico di Lisicrate, al quale si ricollegano i modelli ellenistici, da cui dipende la tomba di Saint-Rémy; la Provenza invero coi suoi scali marittimi fu largamente aperta agli influssi che provenivano dall'oriente ellenistico. Insieme al trofeo di vittoria di Augusto a La Turbie presso Monaco (6 a. C.), la tomba dei Giuli si può avvicinare a costruzioni ellenistiche del tipo di un trofeo di Efeso, mentre per la parte quadrangolare si può addurre una tomba di Milasa (nella Caria). È pure analoga la tomba degli Istacidi a Pompei.

Influssi ellenistici sono stati riconosciuti anche nei quattro rilievi dello zoccolo della tomba dei Giuli. Su uno di essi (fig. 672), su quello del lato sud-est è una affollata scena di battaglia; le figure sono espresse a varî piani sovrapposti e tutta la composizione è animata di lotta cruenta. A sinistra è seduto un dio fluviale, nel mezzo è una Vittoria

sollevante un trofeo; tra i motivi delle figure risaltano in prima linea quello del guerriero inginocchiato che alza lo scudo a difesa e quello di un personaggio combattente (femminile?) che cade da cavallo, il quale è rappresentato di scorcio con le zampe anteriori alzate. In alto è un pesante festone con maschere, sollevato da tre Amorini. Come in

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 672. — Rilievo della tomba dei Giuli a Saint-Rémy.

altri rilievi provenzali, le figure sono contornate da profonde incavature, che meglio contribuiscono a far risaltare le figure stesse che facilmente si confondono l'una con l'altra. Perchè in realtà i rilievi di Saint-Rémy costituiscono quasi una espressione pittorica di semplice disegno tradotta in plastica, conservando ciò che è specifico della pittura e che discorda dalla scultura. Manifesta è la dipendenza di essi rilievi da dipinti ellenistici e, come è stato osservato, da modelli di quelle pitture di effetto di battaglie, di cui un esempio ci è pervenuto nel musaico pompeiano di Alessandro Magno.

La « Maison Carrée » di Nîmes. — La *Maison Carrée* di Nîmes (fig. 673) del 4 d. C. è un tempio che, in certo qual modo, si ricollega per tipo di costruzione al tempio jonico del Foro Boario a Roma. Vi è l'alto podio con la larga scalinata nel lato anteriore; l'edifizio è di ordine corinzio, il porticato anteriore di sei colonne è profondo tre intercolunni come nel tempio di Cori; tra i tre quarti di colonne angolari stanno sei mezze-colonne; sull'epistilio corre un bel fregio di viticci. Così l'altezza del podio e la profondità del porticato costituiscono tuttora quei caratteri di architettura romana, che abbiamo poco fa riscon-

trato nel tempio di Marte Ultore e che si debbono riconoscere come retaggio dell'architettura italico-etrusca.

L'acquedotto sul Gard. — Mirabile per imponenza è l'acquedotto sul Gard vicino a Nîmes (fig. 674), dovuto ad Agrippa. Su due serie

Fig. 673. — Nîmes: La *Maison Carrée.*

di archi, che misurano, gli inferiori m. 14,00 di altezza, i superiori m. 16,47, vi è il condotto dell'acqua sorretto da ben 35 archetti. I due archi mediani, proprio sul letto del fiume, sono i più larghi raggiungendo la misura di m. 24. Questa imponente costruzione di pratica utilità è la prima che incontriamo della serie di costruzioni consimili di età imperiale, destinate al trasporto di acqua fresca e salubre attraverso grandi distese di campagne e grossi centri abitati. Di tal genere di opere pubbliche, iniziate con l'*Aqua Appia* del censore A. Claudio Cieco nel 312 a. C., numerosi ruderi sono rimasti, che costituiscono una delle testimonianze più alte e più nobili, uno degli spettacoli più suggestivi di ciò che sino a noi ha tramandato il genio immortale di Roma.

Il terzo stile pittorico pompeiano. — Col pieno affermarsi della potenza di Augusto coincide la trasformazione dello stile decorativo pittorico;

alla fase architettonica, di cui più sopra si è fatta parola, succede una fase ornamentale, in cui sono appariscenti ricordi egizî, sia nei motivi degli ornati, che nelle figure. Ed è verosimile che a tale trasformazione sia stato offerto l'impulso dall'influsso sempre maggiore, che esercitò

Fig. 674. — L'acquedotto sul Gard.

l'arte alessandrina dopo che l'Egitto fu ridotto a provincia romana (30 a. C.). Si prenda ad esempio una parete assai bene conservata di Pompei, e precisamente della casa di Spurio Messore (regione VII, isola 3ª, n. 29) (fig. 675); vi si nota che, pur essendo mantenute le fondamentali triplici divisioni, in senso orizzontale e in senso verticale, della parete della seconda fase architettonica, col padiglione centrale adorno di un vero quadro a figure, tuttavia quella forte accentuazione dei membri architettonici, che dà nella seconda fase la illusione di trovarsi di fronte a costruzioni vere e proprie, ha ceduto luogo ad una snellezza sì esagerata di forme e di proporzioni che sono veramente irreali; cioè all'impressionismo succede il fantastico. Si osservi la estrema sottigliezza delle colonne dell'edicola, la riduzione lineare, senza risalto alcuno, dei fregi, l'impiccolimento delle figure accessorie, le filiformi linee architettoniche degli edifizi aerei di un mondo di sogno nella parte

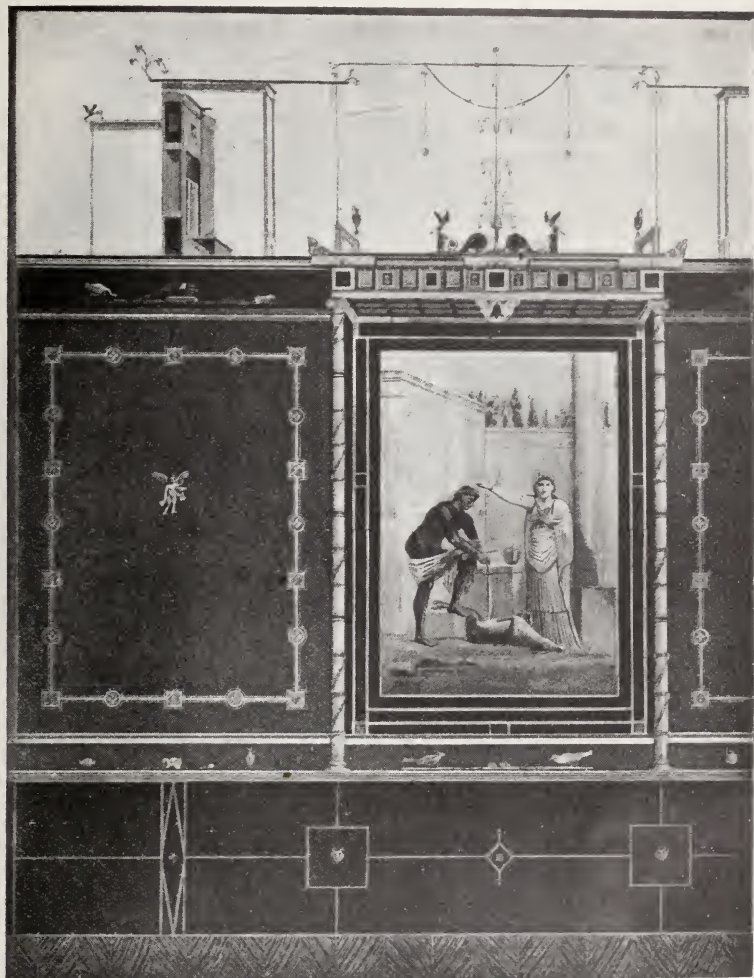
superiore della decorazione, sotto il libero cielo. Si aggiunga che in questa fase vi è tuttavia una nobiltà di assieme, anche se talora è

(da Mau)

Fig. 675. — Terzo stile pompeiano: una parete della casa di Spurio Messore.

fredda, nella scelta dei colori e nella netta separazione delle varie superfici colorate mediante tonalità di colore biancastro, mentre l'assieme delle forme architettoniche ha scarsissimo risalto, senza plasticità, anzi con piatta apparenza. Tali sono in poche parole i caratteri salienti di questa fase egittizzante, che vedremo trasformarsi circa alla metà del secolo I d. C. in un ulteriore metodo decorativo.

Nel caso poi addotto come esempio di questa fase ornamentale pittorica, si deve aggiungere che il quadro del centro rappresenta una scena di espiazione di un giovine, che in un sacro recinto tiene la spada diretta verso la vittima immolata, mentre una sacerdotessa, come ad assoluzione della colpa, tende su di lui il braccio destro. Ma a quale avvenimento del mito qui si allude?

La glittica Augustea: la Gemma Augustea, Dioscuride. — È da far cenno per questo periodo augusteo, illuminato di tanto splendore di arte, di altri e minori prodotti artistici nella glittica, nella toreutica e nella ceramica. Quanto di mirabile aveva saputo esprimere l'arte ellenistica in lavori come la tazza Farnese, il cammeo di Alessandro e di Olimpia, il piatto argenteo di Boscoreale col busto di Alessandria e quello di Hildesheim con la figura di Athena, trova nel periodo augusteo degnissima continuazione in prodotti non meno pregevoli.

Primeggia tra le pietre incise la *Gemma Augustea* (1) (fig. 676); è essa un'onice, cioè un cammeo a due strati ed è grande ben mm. 187 per 223; anche qui, come in tutti i monumenti aulici augustei, è illustrata la gloria dell'imperatore con le solite concezioni e coi soliti simboli. Nella striscia superiore del cammeo, sotto la costellazione sua natale del capricorno, è Augusto maestosamente seduto su trono come il dio Giove col sacerdotale lituo nella destra e con l'aquila ai piedi; la dea Roma, sul cui tipo ebbe influsso la figura di Athena, con accentuazione tuttavia matronale, gli siede accanto e lo guarda come piena di fiducia, mentre la *Oikoumene* o la Terra abitata, sporgendo il braccio dal fondo, sta per incoronare il possente imperatore e a destra sono le figure simboliche dell'Oceano e della *Tellus* coi soliti fanciulletti e col solito corno di abbondanza. A sinistra sta per discendere dalla quadriga trionfale condotta dalla Vittoria, il figliastro ed erede Tiberio, indossante la toga ed incoronato; accanto a Roma è un giovine guerriero, Germanico. Senza dubbio alcuno è qui rappresentato il momento in cui Tiberio, trionfatore per l'impresa pannonica (12 d. C.), prima di salire al Campidoglio, come narra Svetonio (*Tiberio*, 20), smonta dal cocchio per rendere atto di omaggio ad Augusto.

E nella zona inferiore sono i chiari accenni alla vittoria dell'erede dell'impero. Due soldati e due giovani ignudi innalzano un trofeo; accanto siede con mestizia una coppia di prigionieri barbari (Germani), mentre altri due soldati seco trascinano duramente pei capelli un'altra coppia di barbari vinti (Pannoni). L'indirizzo dell'arte ellenistica di

---

(1) Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte; prima nel tesoro della chiesa di Saint Sernin presso Tolosa; poi nel secolo XVI nel Gabinetto del re di Francia.

rappresentare figure di stirpi barbariche ha, come ben appare da questo insigne monumento di glittica, un seguito nell'arte imperiale romana; anzi le occasioni di effigiare i barbari divengono d'ora in poi più fre-

(da Furtwängler)

Fig. 676. — La gemma Augustea (mm. 187 × mm. 223).

quenti, poichè più intensi sono i contatti tra il colto mondo romano e le incolte popolazioni al di là del Reno e delle Alpi; il carattere realistico è poi ancor più accentuato nell'orrido, perchè più selvagge, rispetto alle figure barbariche ellenistiche, ci appaiono questa figure, non solo nei monumenti augustei, ma, come vedremo, nei monumenti posteriori in cui primeggiano le colonne istoriate di Traiano e di M. Aurelio.

Il lavoro in questa *Gemma Augustea* è eccellente per efficacia rappresentativa e per pastosità di modellatura assai bene raggiunta nella durissima pietra col semplice contrasto di parti chiare e di parti oscure; ma già vi è un leggero grado d'inferiorità rispetto ai capolavori dell'arte glittica, fiorita alla corte dei Tolomei. E l'influsso ellenistico si appalesa nel sapiente aggruppamento delle figure, che dà un senso di armonia

e di chiarezza, ed anche nel sufficiente grado d'importanza, che è stato attribuito alla zona inferiore rispetto alla superiore.

Questa *Gemma Augustea* è stata giudicata, e pare con ragione, come un'opera del più insigne artista in pietre dure dell'età augustea, che primeggia in una schiera di minori, tra cui è Aspasio, autore della gemma, con il busto della *parthènos* fidiaca. L'artista è Dioscuride, l'incisore di pietre aulico ai tempi di Augusto; di Dioscuride alcune opere firmate sono a noi pervenute, mentre parecchie riproduzioni o falsificazioni con la firma di Dioscuride sono state eseguite in tempi moderni.

(da Furtwängler)

Fig. 677.
Gemma di Dioscuride col busto di Io.

Una delle opere migliori firmate da questo insigne incisore è una corniola (1) (fig. 677) con delicato e assai dolce volto di fanciulla di quasi prospetto; nella folta chioma spiccano sulla fronte due piccole corna: è qui rappresentata Io e certo l'ispirazione in Dioscuride sarà stata suscitata da un modello dell'arte plastica.

La toreutica Augustea: la tazza argentea da Boscoreale. — Dopo la statua di Prima Porta, i rilievi dell'*Ara Pacis*, la *Gemma Augustea*, una ulteriore e non meno importante glorificazione di Augusto, un vero compendio illustrativo dei concetti poeticamente espressi da Virgilio e da Orazio, si può addurre in una tazza argentea da Boscoreale (2), in cui e da una parte e dall'altra, attorno alla figura del fortunato e sapiente principe, si affollano varie figure espresse a rilievo diverso. Nel lato principale (fig. 678 *a*) Augusto, togato col globo e con un *volumen* nelle mani, seduto sulla *sella curulis* come padrone e pacificatore del mondo, domina le figure che lo circondano spiccando isolato da esse. Come nel fregio del Partenone le due ali della processione convergono da parti opposte nel mezzo, così qui da un lato e dall'altro si avanzano le figure allegoriche o divine; ma Augusto si rivolge di preferenza a sinistra per accogliere l'altissima attestazione della sua gloria per parte di divinità: è invero la dea Venere che, seguita da un Cupido, offre ad Augusto una statuetta della Vittoria, seguono il Genio del popolo romano con patera e con un corno di abbondanza, e la dea Roma, qui in abito amazzonio. Dall'altro lato Marte, il dio che protesse Augusto nelle sue guerresche imprese e le condusse a lieto fine, aspetta il momento opportuno per fare inginocchiare ai piedi del dominatore sette provincie conquistate simboleggiate da sette personaggi femminili; tra di loro è riconoscibile

(1) Firenze, R. Museo Archeologico; già Coll. Currie.
(2) Parigi, Coll. E. De Rothschild.

per il berretto a pelle di elefante la provincia dell'Africa. Alla tranquillità, dignitosa di aspetto, dei numi del fianco sinistro corrisponde l'umiliato e timido atteggiamento di queste figure di provincie, che si stringono

a

tra di loro, sicchè magnificamente raggiunto è con sì poche figure l'effetto di una folla accalcata.

Nell'altro lato della tazza (fig. 678 *b*) la scena è di carattere più particolare in un ambiente essenzialmente soldatesco. Augusto, seduto

b (da *Mon. et Mém. Piot.*)

Fig. 678 *a* e *b*. — Tazza argentea da Boscoreale.

sulla *sella castrensis*, circondato come è dai littori e dalle guardie che gli si affollano accanto e di dietro, non possiede quel carattere di maestosità sovrana, anzi divina, del lato testè preso in esame. Benigno egli accoglie i rappresentanti di un popolo vinto, dei Germani, che a lui sono presentati da un giovane comandante, forse da Druso. La scena

è espressa con quegli schemi, con quegli atteggiamenti che si ripetono poi in altre opere artistiche imperiali romane di un consimile contenuto. Per meglio suscitare la pietà nel vincitore i barbari, inginocchiandosi, presentano a lui i proprî teneri figliuoli. Spontaneità di sentimento è in questa rappresentazione e le figure sono aggruppate, sì da produrre la illusione della profondità spaziale, in un modo che non si riscontra nelle opere di arte ellenistica; le varie parti della composizione sono fuse in un assieme pieno di effetto pittoresco.

(da *Notizie degli Scavi*)

Fig. 679. — Frammento di vaso aretino.

I vasi aretini. — Il vasellame di argento aveva un surrogato nelle stoviglie di argilla rossa lucente corallina, che venivano fabbricate specialmente in Arezzo; erano gli *aretina vasa* menzionati da Marziale (XIV, 98) che, lavorati fin dagli ultimi tempi della repubblica, pervennero al più alto grado di perfezione, e per forme e per finezza e buon gusto di decorazione, durante l'età augustea, contemporaneamente ai magnifici modelli di metallo prezioso, noti a noi in special modo dai rinvenimenti di Boscoreale e di Hildesheim. Varie furono le officine in Arezzo di tale ceramica a rilievo, che degenerò poi nella industria ceramica della Gallia meridionale; la officina più nota di vasi aretini è quella di M. Perennio, di cui si scoprirono anche alcuni esemplari delle matrici pei rilievi.

Pel contenuto questi rilievi si riattaccano a modelli dell'arte ellenistica, specialmente neo-attica, con figure e con scene di carattere mitologico. La signorile, raffinata eleganza di tal genere di ceramica a rilievo ci si appalesa, per esempio, in questo frammento di vaso della officina suddetta (1) (fig. 679) con figure di giovinette Vittorie suonatrici, riunite a coppie.

Nel frammento le due alate fanciulle, quasi intieramente conservate, hanno il torso e le gambe ignude; un breve mantello allacciato

(1) Arezzo, Museo della Pia Fraternita dei Laici.

sul collo cade sul torso, mentre una pezzuola, avvolta attorno alla cintura, giunge sino alle ginocchia. Freschezza, delicatezza virginale è nel volto delle due Vittorie, come nel volto di Io della gemma di Dio-

(da Furtwängler)

Fig. 680. — Il gran cammeo di Francia (mm. 310 × mm. 265).

scuride; la Vittoria di sinistra suona la cetra, quella di destra i flauti e persino nell'accostamento delle gambe al suolo è un' attraente sfumatura di leggiadro, aggraziato contegno soavemente infantile.

La glittica sotto Tiberio: il cammeo di Francia. — L'arte sotto gli imperatori della casa Giulia-Claudia è una degna continuazione dell'arte augustea, sebbene nello spazio di più di un mezzo secolo (14-68 d. C.), in cui resse l'impero la detta casa, si abbia un'attività assai più limitata che durante il periodo minore di un cinquantennio (30 a. C. — 14 d. C.), in cui fu imperatore Augusto. Nè si deve tacere che tale produzione anche per qualità non si mantiene sempre all'altezza dell'arte dei tempi

precedenti. Così la lavorazione del cammeo va rapidamente declinando e la decadenza si avverte anche nella toreutica, mentre in modo assai palese si corrompe il gusto raffinato ed elegante dei tempi augustei. Come per la poesia, così per l'arte figurata; all'età aurea già succede l'età argentea.

Durante l'impero di Tiberio (14-37) continua ancora, e tuttora onorevolmente, l'arte della glittica. A Dioscuride succedono i tre suoi figli Eutiche, Illo, Erofilo, i cui nomi ci sono noti da alcune pregevoli opere firmate; ma l'opera di glittica di maggior importanza a noi pervenuta dell'impero di Tiberio è il grande cammeo di Francia (1) (fig. 680). È la sardonica più grande che si possegga, misurando ben mm. 310 per 265 ed è lavorata a cinque strati; come la *Gemma Augustea*, così questo cammeo si divide in due zone; ma la inferiore è assai ridotta, simile all'esergo di una moneta, e tutto l'interesse è diretto sull'ampia scena figurata al di sopra.

In mezzo troneggia, appoggiato allo scettro, l'imperatore Tiberio, identificato come Giove dall'egida collocata sulle ginocchia, mentre la destra stringe il sacerdotale lituo; alla sua sinistra, ma ad un livello inferiore, siede la madre Livia. Come Augusto nella *Gemma Augustea*, così qui Tiberio sta per accogliere un generale vincitore; ma qui non appaiono figure allegoriche o personificazioni, all'infuori della mesta figura in abito orientale seduta su scudo ai piedi di Livia ed in cui si deve riconoscere o l'Armenia o la Partia personificata. Il generale vincitore è Germanico e però qui si allude al trionfale ritorno del prode nipote di Tiberio dalla Germania nel 17 d. C.; a lui vicino sono la madre Antonia e forse la moglie Agrippina col figlioletto Caligola. Corrispondono a destra una figura di guerriero, Druso il giovine, ed una di donna, la moglie sua Livilla; così Tiberio si trova ad essere situato nel mezzo con quattro personaggi da ciascuna parte, mentre, pur essendo seduto, la sua testa è al livello medesimo delle figure in piedi. Druso il giovine, col gesto della mano destra alzata, è come anello di riunione con i personaggi librati nel cielo, coi membri cioè più noti e già defunti della famiglia imperiale e sollevati alla beatitudine delle sfere celesti. Vi è il divo Augusto trasportato dal Genio della sua casa, in abito orientale pel ricordo delle origini troiane dal sangue di Enea; a sinistra dopo il divinizzato imperatore, è un giovine guerriero, Druso il maggiore (morto il 9 a. C.) e a destra, su di Pegaso guidato da un Cupido, forse alludente alle origini della famiglia Giulia, è un altro giovine guerriero, in cui si è riconosciuto con ragione Marcello (morto nel 23 a. C.).

(1) Parigi, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie; originariamente a Costantinopoli; dal secolo XIV al 1791 a Parigi nel tesoro della Santa Cappella.

Nella zona più bassa, tutte insieme raccolte, miseramente in preda al dolore e alla vergogna, sono figure di prigionieri orientali e germanici, tra cui è una donna compassionevole, che con atto di amore si stringe il figlioletto al seno.

Pur con splendore coloristico più intenso questo cammeo di Francia presenta, in confronto della *Gemma Augustea*, anteriore di pochissimi anni, uno stile più duro e convenzionale, mentre male riuscito è sopra tutto il gruppo del Genio che trasporta il divo Augusto; vi è tuttavia in questo insigne lavoro di glittica magnificenza e maestosità. Ma, mentre la *Gemma augustea* appartiene ad artista ellenico e forse a Dioscuride, che direttamente si ricollega agli autori di mirabili opere ellenistiche come la tazza Farnese, il grande cammeo di Francia, secondo probabilità, è dovuto a mano romana.

L'arco di Orange. — All'impero di Tiberio e, come diceva la iscrizione, precisamente all'anno 25, risale l'arco di trionfo di Orange nella Provenza (fig. 681), che è stato invece ed è tuttora ricollegato da alcuni con la conquista di Marsiglia per parte di G. Cesare (49 a. C.). Esso è uno dei maggiori archi monumentali a noi pervenuti, misurando m. 18,80 di altezza e m. 19,48 di lunghezza: è nel tempo stesso il primo esempio di un arco monumentale a triplice apertura. Tutto qui palesa un carattere provinciale, ricollegandosi per alcuni particolari ad altre costruzioni della Gallia del sud; si deve in questo arco riconoscere un diretto influsso dell'oriente ellenistico, per mezzo della città greca di Marsiglia, ed è anzi verosimile che autore ne sia un artista greco. Ricchezza esuberante di ornati, complessità di elementi architettonici e, nel tempo stesso, deficienza di coesione e fusione di questi elementi ed innegabile disarmonia di proporzioni costituiscono le qualità di questo arco, che denotano, nello sviluppo di tal genere di costruzioni, una fase ancora acerba che vedremo del tutto matura all'età dei Flavi con l'arco di Tito.

Agli angoli sono tre quarti di colonne; non vi è legame tra colonne ed archivolti, i quali sono adorni di decorazione vegetale; nel soffitto della volta mediana sono cassettoni esagonali e gli archi minori non palesano ancora l'altezza normale degli esemplari posteriori, poichè la loro cima s'innalza al di sopra dell'inizio dell'arco maggiore. Si aggiunga che la parte mediana dell'attico è interrotta in modo perturbante da un timpano e che l'attico è caricato ulteriormente da un alto piedistallo e che nei lati minori sulle mezze-colonne è un frontone contenente un arco. Tutti questi caratteri dimostrano una derivazione diretta dalle forme ricercate e complicate dell'oriente ellenistico. La decorazione a rilievo, e di scene figurate e di trofei, si espande poi nei quattro lati di questo monumento, producendo un forte contrasto con la sobrietà decorativa degli archi trionfali augustei d'Italia; di tale decorazione sono invero coperti gli spazi al di sopra delle volte minori, nelle parti

laterali dell'attico, nelle parti salienti ad altare del piedistallo coronante il monumento, negli intercolunni dei lati minori. Nell'ammasso confuso di armi e di arnesi, nella zuffa non meno confusa delle scene figurate

Fig. 681. — L'arco di Orange.

è quel medesimo accento di arte, ancor più esagerato, che osservammo nel monumento dei Giuli a Saint-Rémy.

Attività edilizia in Roma sotto la casa Giulia-Claudia: gli acquedotti e la Porta Maggiore. — L'abbellimento di Roma operato da Augusto fu ripreso e continuato dai successori della sua casa. Ma ciò che maggiormente risalta nella attività edilizia di questi imperatori, e precisamente di Tiberio e di Claudio, è la costruzione di opere di pubblica utilità, non di mero scopo religioso od artistico. Si possono invero menzionare la caserma dei Pretoriani sotto Tiberio, il porto di Ostia e la galleria di scarico delle acque del lago di Fucino sotto Claudio e, sopratutto, gli acquedotti dell'Aniene e dell'acqua Claudia dovuti a Caligola e a Claudio. Erano lunghi viadotti (quello dell'acqua Claudia, per esempio, è lungo km. 68), che trasportavano freschezza e limpidezza di acqua dalle sorgenti montane sino a Roma, offrendo a questa città una enorme ricchezza del liquido prezioso, fonte di gioia e di salute.

Ed è, come si è detto, uno degli spettacoli più suggestivi della deserta e solenne campagna romana (fig. 682) la vista di queste lunghe file di arcate, che purtroppo la vandalica mano dell'uomo ha spezzato, distruggendo in parte quanto la sapienza e la grandezza di Roma imperiale

(Anderson)

Fig. 682. — Archi dell'acquedotto di Claudio.

avevano saputo innalzare. E se si pensa che, secondo ogni probabilità, la linea degli archi dell'acqua Claudia, che ora sono quelli che in grado maggiore suscitano nel visitatore della campagna di Roma la più viva impressione, era intatta nel percorso di circa sette miglia sino al 1585, cioè sino a quando Sisto V ne decretò la parziale distruzione per il suo acquedotto dell'acqua Felice, più acuto è reso l'accoramento per tale rovina.

La Porta Maggiore a Roma (fig. 683), costruita tra il 38 ed il 52, portava nei canali, aperti nello spessore dell'alto attico, le correnti dello Aniene Nuovo e dell'acqua Claudia, e ciò risulta dalla epigrafe tuttora leggibile. È questa costruzione una porta a due passaggi alta m. 14, la quale diventò uno degli ingressi della città, quando si innalzarono le mura aureliane tra il 270 ed il 282, ma che prima aveva semplicemente servito di conduttura delle acque al di sopra della confluenza delle due vie Prenestina e Labicana. I passaggi sono larghi m. 7,50 e tra passaggio e passaggio sono tre pilastri, in cui una coppia di mezze-

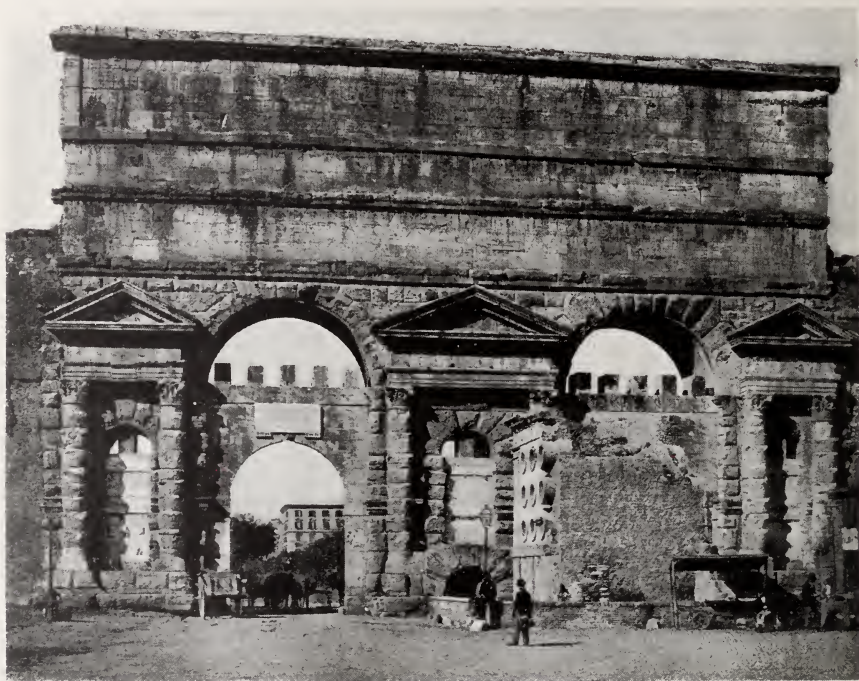
colonne sostiene un architrave ed un frontone, mentre nell'intercolunnio si apre una nicchia. Incontriamo in tal modo uno schema di decorazione, che verrà poi applicato con grande favore in edifizi del-

(Anderson)

Fig. 683. — La Porta Maggiore a Roma.

l'impero, per esempio nel Pantheon, e che è la traduzione in pietra del sistema di decorazione ad edicola nella pittura decorativa dei primi tempi dell'impero. La parte più bassa della Porta Maggiore è di blocchi di travertino scabri e rozzi e tutto ciò, insieme coi fusti delle colonne lasciati a bella posta incompiuti, accentua fortemente la potenza di tutta la parte inferiore della costruzione, che serve perciò come di base al tripartito e liscio attico recante la pomposa epigrafe.

Il tempio di Giove Eliopolitano a Baalbeck. — Ai primi tempi dell'impero, secondo recenti indagini, risale il grandioso santuario di Giove Eliopolitano a Baalbeck, che prima concordemente si attribuiva all'età di Antonino Pio. In questa località della Siria, vicino alle falde dell'Antilibano il classico romano Giove, assumendo l'epiteto di Eliopolitano veniva assimilato al vetusto dio siriaco Baal. Tale travestimento romano del nume siriaco è il risultato della trasformazione di Baalbeck in colonia

(*Photoglob*)

Fig. 684. — Ruderi del tempio di Giove a Baalbeck.

romana, nella *Colonia Julia Augusta Heliopolitana*, al tempo di Augusto. E con l'inizio della novella vita romana pare assodato che coincida l'inizio del colossale santuario, le cui imponenti rovine in così remota regione esprimono all'ammirato visitatore la gloria di Roma.

Il santuario (fig. 684), che si estolle trionfante sulle vicine minori costruzioni romane e sul misero abitato odierno e sulla pianeggiante campagna, pur possedendo i caratteri puramente classici, anzi ellenistici nei varî suoi membri, palesa, nella disposizione e nella riunione delle parti in cui viene a dividersi, in modo assai chiaro, l'influsso dei santuari fenici. Esso era, si conceda il paragone di cose minime con cose grandi, come un orientale vestito alla romana.

(da *Jahrbuch d. Inst.*)

Fig. 685. — Pianta del recinto sacro del tempio di Giove a Baalbeck.

Tutto il santuario (fig. 685) riposa su di un alto podio, sicchè la intiera costruzione giganteggia, come si è detto, all'intorno, ed eccitano la meraviglia le colossali costruzioni, in cui furono adoperati massi di pietra lunghi ben venti metri ed alti più di tre metri. Nel lato orientale, mediante un'ampia gradinata, larga m. 43, si perveniva in cima al podio e si penetrava in un propileo che conduceva in un cortile esagonale, circondato nell'interno da un porticato e con quattro esedre rettangolari nei due lati a nord e nei due lati a sud e con un triplice ingresso nel lato ad est e nel lato ad ovest. È stato osservato con ragione che questa forma spaziale a più lati era ben adatta come vestibolo del recinto sacro, poichè la direzione dei portici dell'esagono guidava e sospingeva il visitatore al suo scopo, cioè ad una delle tre porte condu-

centi nell'interno del santuario. Così in grado maggiore di uno spazio quadrangolare, questo spazio poligonale dava il senso di rinchiuso; cioè il visitatore, uscito da esso nella terrazza al cospetto dell'imponente tempio, meglio percepiva e gustava la immensa vastità dell'edifizio.

La terrazza misurava m. 97,50 per m. 86 e per tre lati era circondata da portici di ordine corinzio; nei lati lunghi, nello spessore della muraglia, si alternavano esedre semicircolari e rettangolari, di fronte all'ingresso si ergeva il tempio, dinnanzi al quale era l'ara pei sacrifizi, mentre a sinistra e a destra, come in altri santuari siriaci, erano due grandi bacini d'acqua per la purificazione, due *piscinae*. Il tempio si innalzava su di un secondo podio alto m. 6,50 ed era accessibile nel lato orientale per mezzo di una scalinata: l'edifizio era di ordine corinzio, perittero, decastilo, con diciannove colonne nei lati maggiori e con doppio porticato anteriore. L'altezza delle colonne raggiungeva ben venti metri, dall'architrave cinque; queste misure possono dare una idea della colossalità, che richiama quella del Didimeo presso Mileto. E nel fregio dell'architrave sono espresse a tutto tondo protomi di leoni e di tori, poggiate su basi ed arrecanti sul dorso ghirlande di frutti. L'ornato della trabeazione è ricco assai e tale ricchezza corrisponde a quella dell'architrave del porticato del cortile, ove trionfa, nel fregio, un esuberante motivo vegetale.

L'assieme di un recinto poligonale, di un cortile e di un tempio costituisce uno schema di santuario prettamente siriaco, ed invero tale schema noi lo troviamo seguito nel santuario dedicato alle divinità della Siria a Roma, sul Gianicolo e da pochi anni uscito alla luce; solamente la costruzione poligonale ha qui un carattere di segretezza come di *Sancta Sanctorum* ed il tempio ha una forma che rammenta quella che poi vedremo peculiare della basilica cristiana. Ma la ragione di tali differenze sta nel fatto che il santuario del Gianicolo è di età posteriore assai, appartenendo esso probabilmente al sec. III d. C.

Il gruppo firmato da Menelao. — Passando ora alla scultura, si deve constatare, attraverso gli imperi di Augusto e di Tiberio, l'attività della scuola di Passitele, esplicatasi essenzialmente nella riproduzione e nell'adattamento di schemi e di motivi dei tempi migliori della scultura greca. Nomi a noi noti per opere a noi pervenute sono quelli di Stefano, scolaro di Passitele, e di M. Cossuzio Menelao, scolaro di Stefano. Di Stefano già fu presa in esame una statua di atleta, copia certamente fedele di un bronzo della prima metà del sec. V a. C.; di Menelao si possiede un gruppo marmoreo di provenienza romana (1) riferibile all'età di Tiberio (fig. 686).

(1) Roma, Museo Nazionale Romano; già Coll. Ludovisi.

Vi è incertezza sul contenuto di questo gruppo, ma sembra plausibile riconoscere in esso un concetto generico piuttosto che un'allusione a personaggi del mito. Il gruppo sarebbe perciò di carattere funerario e rappresenterebbe l'estremo addio di una dolente madre, dai capelli tagliati in segno di lutto, dal figliuol suo, che ha avuto la giovinetta sua vita troncata da morte crudele. I tipi delle teste, i motivi ed il trattamento, sia del nudo che del panneggiamento, ci richiamano assai vivamente all'arte del sec. IV; lo schema stesso del gruppo ha analogia con quanto esprimeva nelle stele funerarie l'arte attica del medesimo secolo; ma l'opera di Menelao non si è limitata ad una semplice riproduzione o ad una mera trasposizione da un modello in rilievo in un lavoro di scultura a tutto tondo. Vi è un accento personale in questo gruppo che, se esprime un accorato, ma pacato sentimento di mestizia, ha tuttavia un aspetto accademico, una ricercatezza di posa, che palesano un'arte di riflesso non fortemente sentita. È come un carme erudito in cui elegantemente, sotto veste latina, sono ripresi i concetti, le espressioni del canto frescamente sgorgato dal sentimento poetico dei Greci. Veramente, per ciò che concerne il contenuto del gruppo, le due meste figure avrebbero dovuto essere esibite affrontate tra di loro in grado maggiore; ma, appunto per l'effetto sullo spettatore, Menelao ha voluto esibirle non pienamente di profilo, ma un po' di prospetto. Non altrimenti, è stato notato, si comportano sulla scena due attori in riguardo alle persone spettatrici, quando s'incontrano con affetto o con amore. In tutto questo vi è del voluto, del ricercato e però questo gruppo assai vivamente ricorda, sia per il nobile sentimento, che per la posa

(Anderson)

Fig. 686. — Gruppo dello scultore Menelao.

e per le forme accademiche, quanto seppe esprimere la scultura funeraria ai tempi del Canova e dei suoi seguaci.

Il rilievo Spada di Bellerofonte e di Pegaso. — Il rilievo pittoresco ellenistico, di cui si sono addotti due insigni esemplari della età di Giulio Cesare, continua ad essere trattato con dignità di forme, sebbene con sempre maggior freddezza. Alla età di Claudio (41-54) pare che risalgano gli originali di sei degli otto rilievi di mitico contenuto, che vennero insieme ritrovati a Sant' Agnese fuori delle Mura a Roma (1). Si può far cenno di uno dei migliori, se non del migliore di questi sei rilievi, sia per composizione che per esecuzione (fig. 687): vi è rappresentato Bellerofonte che abbevera Pegaso ad una sorgente sgorgante da una roccia. Sullo sfondo pittoresco di questa roccia e di un albero è l'alato cavallo intento a dissetarsi, mentre l'eroe lo trattiene e lo sorveglia, spiccando col suo corpo efebico ignudo, presentato di profilo al disopra del dorso equino. Vi è contrasto tra le ideali forme di Bellerofonte e quelle veristiche del favoloso destriero, a cui manca ogni

(Brogi)

Fig. 687. — Rilievo Spada: Bellerofonte e il Pegaso (m. 1,75).

(1) Roma, Palazzo Spada.

nobiltà di aspetto, mentre l'atteggiamento che gli è stato dato denota nell'artista una non piccola facoltà osservatrice della natura.

L'altare-sepolcro di Amempto. — Un esempio squisito di arte decorativa ci è offerto da un altare-sepolcro di provenienza romana (1) (fig. 688), di un certo Amempto, liberto della diva Augusta, cioè di Livia. È dunque un monumento posteriore al 29 d. C., nel quale anno morì la madre di Tiberio. Tutto è decoro e grazia in questo altare-sepolcro, di cui può essere preso in esame il lato principale. A ciascun angolo è una torcia accesa, che poggia su di una testa di cignale e le cime delle torcie sono riunite da ghirlande: la superiore, più sottile, divisa a metà, dove pende una maschera silenica, la inferiore, più grossa, scende con bella curva verso il basso; nei frutti e nelle foglie di queste ghirlande vi è pur sempre quella naturale freschezza che si notò nei festoni dell'*Ara Pacis*. E sulla ghirlanda inferiore poggia saldamente gli artigli suoi un'aquila maestosa dalle ali spiegate; tra la maschera silenica e l'aquila è la tavoletta con iscrizione, mentre al disotto in rilievo è una idilliaca scena, che rammenta quella sopra riprodotta di un frammento di vaso aretino. Qui sono un centauro ed una centauressa che suonano la cetra ed i flauti; sui dorsi dei mostri semi-equini, qui mansuefatti e nobilitati, stanno un Cupido che suona un flauto ed una Psiche che suona i crotali. Manifestamente, a

(da Altmann)

Fig. 688. — L'altare-sepolcro di Amempto.

(1) Parigi, Museo del Louvre; già Roma, Coll. Della Valle.

base di questa composizione a rilievo sta un tipo statuario che, con varianti più o meno forti, è ripetuto come decorazione di altri monumenti di questa fase di arte. Sul terreno infine, tra il centauro e la centauressa, sono rovesciati con allusione funeraria un corno potorio ed un *kantharos*.

Produzione ritrattistica: Minazia Polla ed il Nerone del Palatino. — Della produzione ritrattistica sotto i primi successori di Augusto possono offrirci una idea due ritratti: il primo di una tenera, innocente fanciulla, forse di una certa Minazia Polla, il secondo di un truce tiranno, cioè di Nerone. Il busto marmoreo (fig. 689) rappresentante una giovinetta di circa quindici anni, fu ritrovato nella tomba di G. Sulpicio Platorino e di Sulpicia Platorina in Trastevere, non lontano dal ponte Sisto (1) e può risalire ai tempi o di Tiberio o di Claudio. Circondato dalla bella chioma ricciuta, accuratamente pettinata, il volto virgineo, pur coi suoi tratti individuali, possiede quello stesso delicato profumo che emana dal volto ideale di Io sulla gemma di Dioscuride, alla quale gemma il marmo romano deve essere in certo qual modo avvicinato.

(Anderson)

Fig. 689. — Ritratto della supposta Minazia Polla.

La testa di Nerone, marmorea (fig. 690), proviene dal Palatino (2): il giovine tiranno è qui rappresentato col suo volto carnoso e rotondo, con la fronte cupamente bassa, da cui s'innalzano le folte ciocche dei capelli, con gli occhi profondi, che in modo sinistro guatano minacciosi e sospettosi, con la chiusa bocca dalla espressione malvagia, mentre le gote piene e la parte inferiore del grosso mento sono ricoperte dai peli della barba, di quella barba color del rame, che Nerone sacrificò solo temporaneamente dopo il matricidio (59 d. C.). L'indole malvagia e passionale del torbido tiranno è qui magnificamente espressa; la crudeltà dello sguardo costituisce un carattere comune, come vedremo, col ritratto di un altro tiranno, di Caracalla.

La colonna istoriata di Magonza. — Un esempio di arte provinciale ci è offerto da una colonna corinzia istoriata, che si è rinvenuta nel

(1-2) Roma, Museo Nazionale Romano.

campo romano di Magonza (1) (fig. 691); alta circa dodici metri, reca sul capitello una base a forma di altare, su cui era collocata una statua di bronzo di Giove. La iscrizione dedicatoria menziona l'imperatore Nerone; il fusto della colonna, diviso in cinque rocchi adorni di rilievi, poggia su di un doppio basamento quadrangolare, che reca pure rilievi nei quattro lati. Questo monumento provinciale, così carico di figurazioni a rilievo, deve essere ricondotto a modelli ellenistici, come appare anche dagli schemi e dallo stile e dalla scelta delle divinità rappresentate; esso è dovuto al forte influsso che dalla Gallia meridionale, ove avevano vigore da sì lungo tempo gli elementi ellenici di civiltà, si esercitava per mezzo delle vie fluviali del Rodano e del Reno sino alle regioni semibarbare prospicienti il mare del Nord. Ed in questi presupposti modelli ellenistici di colonne istoriate dobbiamo riconoscere i prototipi, da cui sono derivate le celeberrime colonne di Traiano e di M. Aurelio, nelle quali il rilievo figurato non è più ad anelli distinti ed indipendenti l'uno dall'altro, ma si svolge continuo, a mo' di fluente narrazione, a spirale lungo tutto il fusto.

(Anderson)

Fig. 690. — Ritratto di Nerone del Museo Nazionale Romano.

Sulla doppia base della colonna di Magonza abbiamo inferiormente nei quattro lati, Giove, Ercole, Minerva e la Fortuna, Mercurio ed una dea locale; superiormente su di un lato vi è la iscrizione, mentre negli altri tre lati sono Apollo e i Dioscuri. Sul fusto, partendo dal basso verso l'alto si hanno: nel primo anello, le figure di Nettuno, di Marte, della Vittoria, di Diana e nel secondo anello quelle di un guerriero con trofeo (Onore?), della Virtù (?), di Vulcano, di Cerere; segue il terzo anello con la Pace (?), Epona, due figure incerte di dea; sovrasta il quarto anello col Genio di Nerone, con Bacco e con due Lari ed infine nel quinto anello noi vediamo rappresentate le figure di Giunone, del Sole, della Luna. È tutto un Pantheon gallo-romano, sicchè questo assieme di rilievi viene in certo qual modo a corrispondere alle riunioni di Santi e di

(1) Magonza, Museo Centrale Romano-Germanico.

figure allegoriche, che l'arte degli scultori del medio-evo con tanta purezza di sentimento religioso seppe esprimere a maggior decoro nei portali dei gotici duomi francesi. E d'altro lato, la colonna di Magonza richiama pel metodo di decorazione zonale le due colonne anteriori del ciborio di San Marco a Venezia, che, appartenendo alla metà del sec. VI d. C. e forse provenienti da Pola, costituiscono, si può dire, una pietra miliare nell'arte non più classica, ma ormai barbarica.

Fig. 691.
Colonna di Nerone a Magonza vista da due lati (m. 12).

Il quarto stile pittorico pompeiano. — I rinvenimenti di Pompei ci dimostrano negli ultimi decenni della esistenza della città l'applicazione di un nuovo quarto stile decorativo pittorico sulle pareti degli edifizi; anzi in Pompei sono in numero prevalente appunto le costruzioni adorne in questa maniera novella. Come lo stile egittizzante, così questo nuovo stile di carattere fantastico e di apparenza fastosa e vivace oltremodo si ricollega alla decorazione architettonica che, come fu osservato, perviene sino ai tempi di Augusto. Anzi, tanto il terzo stile o egittizzante che questo quarto stile pompeiano sono stati giudicati, e non a torto, come due correnti parallele derivate da fonte comune, costituita dallo stile architettonico, e passate in Italia, una dall'Egitto, l'altra da altro centro dell'oriente ellenistico, forse da Antiochia della Siria. Il quarto stile sarebbe subentrato al terzo in Pompei, e perciò nella Campania, solo alla metà del sec. I d. C.; pare invece che quasi immediatamente esso si riconnettesse in Roma allo stile secondo del tutto evoluto, quale ci è noto dagli affreschi della Villa detta della Farnesina.

Più spiccata che nello stile egittizzante è in questo ultimo stile la tendenza ad imitare forme architettoniche, bizzarre tuttavia, e però irreali. Sono evitate le grandi superficie di colore unito e, in luogo dei grandi quadri centrali, sono preferiti i quadretti di minori dimensioni o le figure singole esibite come librate per aria. Si moltiplicano e si accumulano le forme architettoniche riescendo a dare una impressione di fasto, di esuberanza che colpisce, ma che turba anche e confonde lo sguardo dello spettatore. Anzi in alcuni esempi di questo stile si avverte una disgregazione della struttura dei membri architettonici. Tutto ciò si accompagna ad una vivacità di colori assai forti, talora anche stridenti; più che il contenuto della rappresentazione, più che la ben ordinata disposizione delle parti ornamentali, interessa l'effetto coloristico; e così risaltano sugli spazi liberi, ricoperti di rosso porpora, di cinabro, di giallo zafferano, di azzurro splendente, le varie membrature fantastiche, non più espresse in colore biancastro, come nello stile egittizzante, ma in giallo aureo. È tuttavia più progredita la conoscenza della prospettiva e questi decoratori sanno indicare con toni rossicci o violetti i prospetti aerei. È appunto, in una parola, quello stile che, più degli altri precedenti, ha goduto notorietà dall'epoca della scoperta di Pompei e che fu denominato per eccellenza pompeiano, esercitando largo influsso nell'arte decorativa pittorica classicizzante dall'epoca napoleonica in poi.

La decorazione della casa dei Vettii a Pompei. — Tra le case di Pompei, decorate secondo questo quarto stile, è preminente quella detta dei Vettii con le pitture in modo sì ottimo conservate; si può addurre, per esempio, la decorazione di una delle pareti di uno dei tre tinelli o *oeci* della casa (fig. 692). La disposizione delle varie parti ornamentali è sempre la medesima, come nelle pitture del secondo e del terzo stile; ma risultano, rispetto a quello, la esagerata snellezza di forme, rispetto a questo il maggior rilievo delle forme stesse, la incomparabile festosità dei colori. Nelle parti laterali delle edicole due finte finestre si aprono su di uno sfondo architettonico di edifizi all'aria aperta e, dovunque, la parete è animata da figure e da composizioni figurate virtuosamente espresse. Ma, dentro l'edicola, è un quadro che, sebbene di proporzioni relativamente minori rispetto ai quadri dello stile architettonico, pure ad essi si avvicina per la solenne grandiosità della composizione. Nella parete qui riprodotta è il castigo di Issione, del sacrilego insidiatore della dea Giunone; già il tracotante è legato alla ruota, mentre appresso gli stanno Vulcano e Mercurio; la dea già insidiata ed ora placata nella sua vendetta, siede sul trono con accanto Iside; nel mezzo è una figura femminile ammantata ed accosciata a terra, in atto di mesta e timorosa preghiera. In essa si è voluto vedere l'anima di una defunta, quasi ad indicazione dell'Averno in cui Issione è punito; ma forse rappresenta la moglie di Issione, cioè Dia.

La decorazione a stucco di una parete delle Terme Stabiane. — Assai più complessa è la decorazione di sbrigliata fantasia, esistente a Pompei nelle Terme Stabiane e precisamente su di una parete della palestra (fig. 693); quivi all'affresco si accoppia lo stucco. Ed invero con stucco

(Brogi)

Fig. 692. — Decorazione di una camera della *Domus Vettiorum* a Pompei.

sono espresse le membrature architettoniche a due piani con colonne esilissime e con tettoie assai sottili. E negli spazi ad edicole tondeggianti, quadrangolari, trapezoidali su fondi a vivaci tinte o rosse o azzurre risaltano, accanto a fregi con racemi, figurazioni svariate a pittura e a stucco. Si può menzionare la figura di Ercole ebbro, a cui si avvicina un Satirello per prendere il corno potorio e per riempirlo; si possono menzionare le mosse figure di Satiri, la figura di Artemide, rigida come un arcaico simulacro del culto, le alate donne, librate leggiadramente in aria, la scena di Ila rapito dalle ninfe, i graziosi paesaggi con lontani orizzonti. È un insieme di motivi, di schemi leggiadri con ricchezza abbagliante, se non perturbante di effetti. È un vero artifizio di fantasia, in cui coesistono svariate, ricercate, spezzettate forme di architettura e che certamente non costituisce un ritrovato di questa fase di arte, ma che deve essere ricondotto al precedente periodo ellenistico, in cui

già si era sbizzarrito in consimili giuochi architettonici decorativi il pittore Apaturio di Alabanda (Caria).

Pitture pompeiane: il ritratto di P. Paquio Proculo e della moglie. — Ma anche nelle scene figurate non sono più in modo esclusivo, o quasi,

(Brogi)

Fig. 693. — Parete della palestra delle Terme Stabiane a Pompei.

soggetti desunti dalle leggende mitiche ed inspirati perciò da composizioni pittoriche dell'arte ellenica ed ellenistica; sibbene cominciano ad apparire composizioni di carattere essenzialmente locale. Si riferiscono esse a saghe romane, come il quadro di Enea ferito (cf. *Eneide*, XII, v. 398 e segg.) della casa di Sirico a Pompei (1), come il quadro di Rea Silvia e della lupa allattante i gemelli pure da Pompei (reg. V, isola 4ª, *a*, n. 13) (2). Oppure riproducono queste pitture episodi o tipi della vita contemporanea come, per esempio, la zuffa tra Nucerini e Pompeiani (59 d. C.) da una casa vicina al teatro di Pompei (3) o come la bottega del fornaio dalla casa del Fornaio di Pompei, espressa con sì spregiudicata vivacità veristica.

Nè mancano i ritratti; sono notissimi tra i ritratti pompeiani quelli del fornaio P. Paquio Proculo e della moglie sua, provenienti dal tablino della casa situata nella reg. VI, isola 2ª, *a*, n. 6 (4) (fig. 694).

(1-4) Napoli, Museo Nazionale.

Curioso è il modo con cui questo fornaio, che pure riuscì ad essere nominato duumviro giurisdicente nella sua città, volle far ritrarre sè stesso e sua moglie; non pare invero di avere dinnanzi a sè una coppia borghese della classe benemerita, ma certo non provvista di raffinata cultura, dei negozianti; eppure Paquio Proculo e sua moglie ci appaiono come persone di lettere, che la loro principale occupazione ripongono nello studio. La causa di ciò risiede nel fatto che qui un tipo generico di composizione pittorica è stato adattato, con l'applicazione nei volti dei tratti individuali, a rappresentare una coppia specifica di due persone del mondo reale. La donna tiene una tavoletta cerata nella sinistra, mentre l'altra mano avvicina alla bocca lo stile, donando alla figura una espressione di pensiero raccolto su ciò che essa ha intenzione di esprimere per mezzo della scrittura. L'uomo invece tiene poggiato al mento un rotolo di papiro, con motivo inteso quasi a dimostrare nella persona rappresentata la inclinazione agli studi e ad accentuare la meditazione intellettuale diffusa nel suo volto. Eppure questo volto, come quello della compagna, denotano quella compostezza veramente borghese di posa voluta, e dobbiamo credere che Paquio Proculo, e questo è un fenomeno non infrequente ai nostri giorni in circostanze analoghe, provasse intimo compiacimento che il pittore lo ritraesse, insieme con la moglie, in un noto schema, in cui tutto accentuasse una raffinata intellettualità.

(Brogi)

Fig. 694. — Ritratto di Paquio Proculo e della moglie sua.

Trabeazione del tempio di Vespasiano. — I tre imperatori di casa Flavia (69-96), Vespasiano, Tito, Domiziano, furono i continuatori di Nerone nell'abbellimento di Roma e nella sua ricostruzione secondo un piano regolatore; anzi l'ultimo dei tre imperatori condusse a termine

le grandiose costruzioni iniziate o dal padre o dal fratello: sorsero così il tempio del divo Vespasiano, l'arco di Tito, il palazzo imperiale, il Colosseo.

Il tempio del divo Vespasiano sul Foro Romano ed appoggiato al *Tabularium* del Capitolino era prostilo e di ordine corinzio; restaurato,

(Anderson)

Fig. 695. — Residuo della trabeazione del tempio di Vespasiano sul Foro Romano.

come diceva una iscrizione ora perduta, da Settimio Severo e da Caracalla, aveva di notevole e proprio della età dei Flavi la trabeazione ricchissima di cui esistono frammenti (1) (fig. 695). Vi è in essi quasi un timore del vuoto; tutti gli spazi sono caricati di ornamenti, sicchè è diminuita e di molto, la perspicuità della netta divisione dei membri architettonici. Nell'epistilio sono espressi a rilievo bucrani ed arnesi di sacrifizio con somma accuratezza e con reciso risalto dal fondo; di rosette, di fogliami, di viticci sono cosparse con grande profusione le parti del cornicione; vi è la stessa esuberanza di ornati che si osserva in contemporanei monumenti a rilievo, per esempio negli altari-sepolcri.

---

(1) Roma, *Tabularium*.

L'arco di Tito. — L'arco di Tito (fig. 696) sulla sommità della via Sacra fu eretto ad onorare questo imperatore per le sue vittorie giudaiche del 70, ma fu terminato da Domiziano. Purtroppo questo monumento onorifico fu soggetto a gravissimi danni durante il medio-evo

(Brogi)

Fig. 696. — L'arco di Tito sulla Via Sacra.

ed ora ci appare nel restauro, condotto dal Valadier dopo il 1822 con abilità e gusto lodevolissimi; ed invero questo architetto francese, superando difficoltà non lievi, seppe ridare allo sciupatissimo monumento la sua primitiva eleganza, in modo che a prima vista si discernono in un subito le parti antiche dalle aggiunte necessarie. L'arco di Tito misura attualmente m. 15,40 di altezza e m. 13,50 di lunghezza: così come ora si presenta, si compone di un singolo passaggio fiancheggiato da una coppia di colonne nel cui spazio intermedio è una nicchia; al di sopra dell'epistilio e dello stretto fregio è un alto attico contenente nel mezzo le iscrizioni. Ma nell'arco primitivo tra il fregio e l'attico era, al disopra dell'archivolto, un timpano, come si desume da un rilievo dalla tomba degli Aterii nella via Labicana (1), che senza dubbio rap-

(1) Roma, Museo del Laterano.

presenta tra gli altri monumenti questo arco di Tito. Il quale, per tale rispetto, si sarebbe avvicinato all'arco di Tiberio in Orange, con cui pure ha di comune la decorazione a cassettoni esagonali sul soffitto della volta. In ciò, anche per l'arco di Tito, dobbiamo ammettere l'in-

(Brogi)

Fig. 697. — Rilievo dell'arco di Tito: le spoglie dei vinti.

flusso ellenistico che si manifesta, secondo probabilità, pure nella forma dei capitelli, i quali costituiscono il primo esempio a noi noto dell'ordine composito, cioè della unione delle volute del capitello jonico con la corona di foglie di acanto del capitello corinzio.

Lo stretto fregio figurato sopra l'epistilio costituisce un carattere che già abbiamo osservato nell'arco di Susa, ma qui la scena, rappresentante una pompa trionfale con animali da sacrifizio, ha una espressione artistica ben superiore a quella dell'arco alpino; inoltre si hanno figure nelle due chiavi di volta (Roma e forse il Genio del popolo romano), negli angoli della volta sono figure di Vittorie, nel mezzo dell'archivolto stesso è l'apoteosi di Tito, il quale è trasportato al cielo dall'aquila, ed infine lateralmente, nelle pareti del passaggio, sono incastrati i due celebri rilievi, su cui sarà opportuno soffermarsi un po' costituendo essi due tra le più insigni documentazioni della plastica sotto i Flavi.

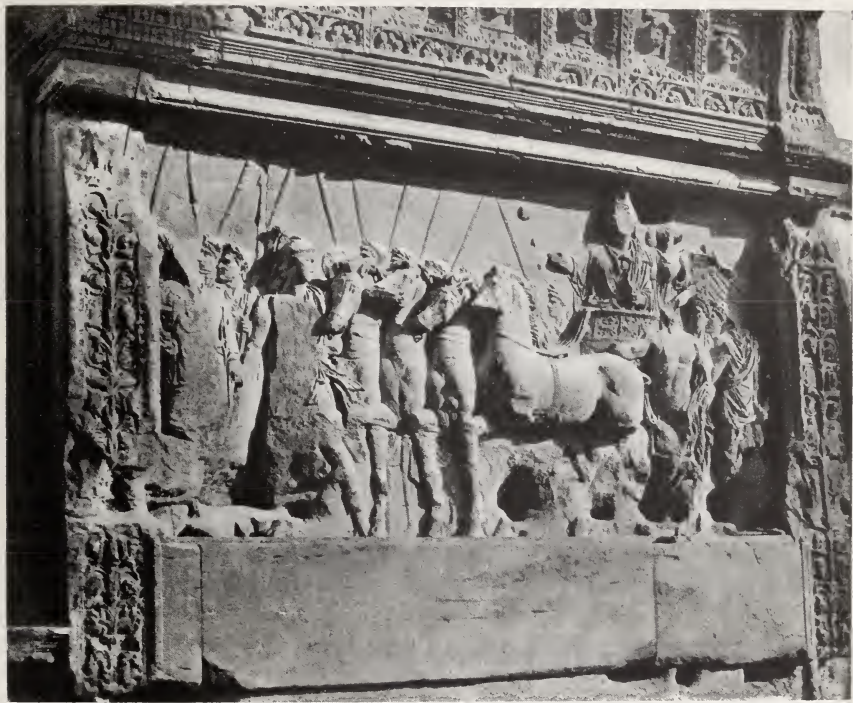
Sono rappresentate le due parti culminanti della processione trionfale, ma, in luogo di essere consecutive come nella realtà, sono esibite parallelamente l'una di fronte all'altra in due riquadri. In un riquadro (fig. 697) i soldati portano le sacre spoglie del tempio di Gerusalemme

(Brogi)

Fig. 698. — Rilievo dell'arco di Tito: la quadriga del vincitore.

e stanno per passare sotto un arco eseguito in rilievo solo per metà, mentre l'altra metà doveva essere espressa in colore. E gli oggetti trasportati sono la tavola pel pane di proposizione in legno ricoperto d'oro (*Esodo*, XXV, 23), le argentee trombe, che invitavano alla preghiera o eccitavano alla battaglia (*Numeri*, X, 2), il candelabro dalle sette branche (*Esodo*, XXV, 31), e sono inoltre portate due tavolette in cui dovevano essere scritti i nomi delle città conquistate nella Giudea. Nell'altro riquadro (fig. 698) si avanza la quadriga del trionfatore attorno a cui si accalcano i soldati; si prova quasi la illusione che il cocchio si avanzi incontro allo spettatore, mentre i cavalli vanno di pari passo in direzione del rilievo. Sul carro è Tito; ma oltre alla figura sua e dei suoi soldati sono figure ideali, la Vittoria che sta per incoronare l'imperatore, la dea Roma in abito amazzonio che precede tenendo le

briglie dei cavalli, il seminudo Genio del popolo romano che sta proprio accanto al cocchio, alla sinistra dell'imperatore.

Sono questi rilievi, pur sì guasti, la espressione più bella, più preziosa dello stile illusionistico nella plastica, stile che è introdotto ed

(Brogi)

Fig. 699. — Rovine del palazzo dei Flavi sul Palatino (a destra il peristilio).

applicato con sì felice effetto all'età dei Flavi. Pare che l'aria avvolga tutte la figure, s'infiltri tra di esse e le distacchi anche dal fondo, e le figure, a diverse profondità di rilievo con magnifici contrasti di parti lumeggiate e di parti ombreggiate, sembrano muoversi con impressionante effetto della realtà; tutto è predisposto, tutto è calcolato per produrre questo effetto che originariamente meglio era raggiunto mediante l'uso della policromia e della doratura. È il rilievo prettamente pittorico e, come nei dipinti, così in queste figure rilevate è la luce che contribuisce essenzialmente in modo così perspicuo, così radioso alla illusione dei sensi, la luce che veniva a colpire sotto l'arco non già di fronte, ma di fianco. La vivacità poi degli schemi e dei motivi, che si accorda con questo peculiare trattamento del rilievo, è resa ancor più forte della libertà di composizione: rotto è invero qualsiasi legame tra rilievo ed architettura, sicchè il primo non è più, come in opere precedenti, alla architettura stessa in certo qual modo astretto. I due rilievi dell'arco di Tito sembrano in realtà due quadri inseriti

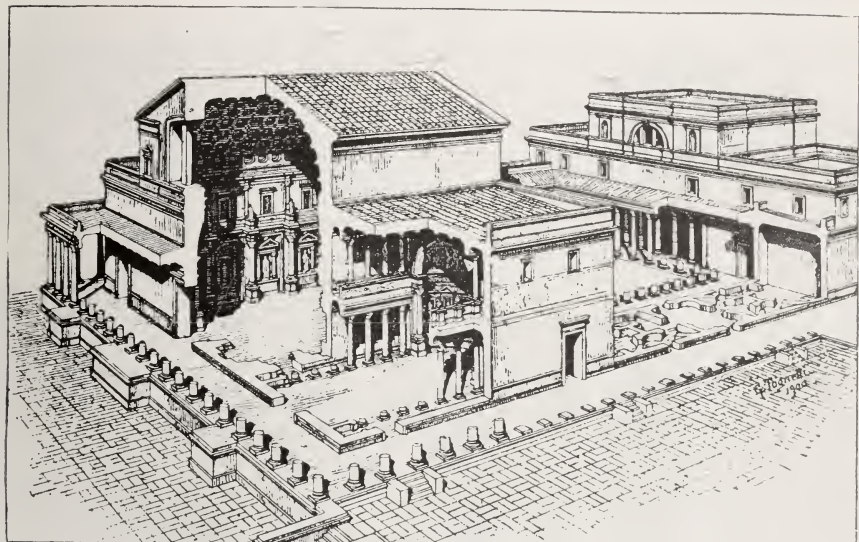
in pareti di un ambiente, senza alcuna correlazione con le pareti e con l'assieme architettonico dell'ambiente stesso. E ci appaiono questi rilievi come due quadri di arte fastosa, assoluta padrona dei mezzi tecnici per raggiungere immediati effetti coloristici. Così è ben plausibile l'av-

(da Durm)

Fig. 700. — Il palazzo dei Flavi sul Palatino (ric. Tognetti).

vicinamento che fu fatto di questi due rilievi all'arte pittorica del grande Velasquez.

Il palazzo dei Flavi sul Palatino. — Del palazzo imperiale innalzato essenzialmente da Domiziano sul Palatino (fig. 699) sembra sia stato autore, secondo un epigramma di Marziale (VII, 56), un certo Rabirio. L'antica residenza, costruita da Augusto e devastata dal famoso incendio neroniano, fu incorporata in questa nuova, in cui si debbono distinguere tre parti: quella destinata a ricevimenti e a festività, per dir così, curiali, l'appartamento privato ed un giardino in forma di stadio con porticati, gallerie e statue.

Nella parte ufficiale del palazzo (fig. 700) si può discernere per la disposizione degli ambienti una somiglianza con la *domus* privata romana: tutto è invero ordinato attorno ad un centrale peristilio. Un porticato circondava per tre lati questa parte della residenza; l'ingresso era dalla parte del fôro con tre portali su gradini: il portale di mezzo conducente ad un grande salone da ricevimento, quelli laterali alla cosiddetta basilica, provvista di un'ampia abside, in cui l'imperatore impartiva giustizia, e alla cappella privata con un altare. Il salone

mediano era rivestito di marmi ed era provvisto di colonne marmoree, tra cui erano nicchie contenenti colossali statue basaltiche. Ciò che sorprendeva in questo salone era il soffitto a volta, largo più di m. 30; la unione delle linee curve all'interno con le linee rette all'esterno ci

(Anderson)

Fig. 701. — Il Colosseo (esterno).

appare qui per la prima volta applicata ad un grande ambiente, mentre già si riscontra in ambienti minori, in costruzioni più antiche, come l'apoditerio delle Terme Stabiane a Pompei e come un ninfeo della età di Augusto a Nîmes. Tale unione sarà poi ripresa da Adriano nel suo tempio di Venere a Roma e forse in questo carattere, che è disforme dalla essenza della architettura rettilinea ellenica, è da avvertire l'influsso dell'oriente ellenistico. E la volta pure esisteva in una delle minori sale laterali, cioè nel larario.

Si estendeva poi il vasto peristilio o giardino con colonnato, con ambienti minori nelle due parti laterali, mentre in fondo, di fronte all'aula era la sala dei pranzi; le sue pareti erano adorne di colonne marmoree monolitiche, ma il soffitto era pianeggiante. A destra e a sinistra per mezzo di vaste aperture nelle pareti l'occhio dei convitati poteva rallegrarsi alla vista di ninfei o di fontane con piante all'aria

aperta. Tutto era così ricco e nel tempo stesso così piacevole, che ben meritava questa sala, come dice Dione Cassio, il nome di sala del convito di Giove. Così la residenza imperiale innalzata da Domiziano sul Palatino veniva a costituire un precedente splendidissimo alle reggie costruite

(Brogi)

Fig. 702. — Il Colosseo (interno).

dai monarchi dei secoli passati, e specialmente il nostro pensiero corre a quella eretta a Versailles da Luigi XIV.

Il Colosseo. — Ma i nomi di tutti e tre gli imperatori di casa Flavia sono legati alla costruzione più grandiosa dei Romani, al Colosseo, il quale è per la Roma della antichità ciò che è la Basilica di S. Pietro per la Roma papale. Sorge l'imponente edifizio, che, pur così guasto e diruto (fig. 701 e fig. 702), lascia nel visitatore una incancellabile impronta di maestosa grandiosità, tra il Palatino, il Celio e l'Esquilino, in una depressione che nella casa aurea neroniana aveva servito come stagno. È ora nel Colosseo che ci imbattiamo per la prima volta in un anfiteatro, mentre dobbiamo osservare che a Pompei l'anfiteatro sino a noi pervenuto risale circa all'anno 80 a. C. e che il primo esempio di tal genere di costruzione in Roma ci è attestato dall'anfiteatro di Statilio Tauro dei primi tempi augustei (29 a. C.). Come dice il nome, si tratta di due cavee di teatro, riunite in modo da costituire un grande cerchio o un ovale; così la forma del teatro greco raddoppiato ci si

presenta come un tipo costruttivo di pretto carattere romano, che doveva servire essenzialmente ai crudeli spettacoli gladiatorî, ignoti al mondo ellenico. Onde è probabile assai che l'origine dell'anfiteatro

(da Winter)

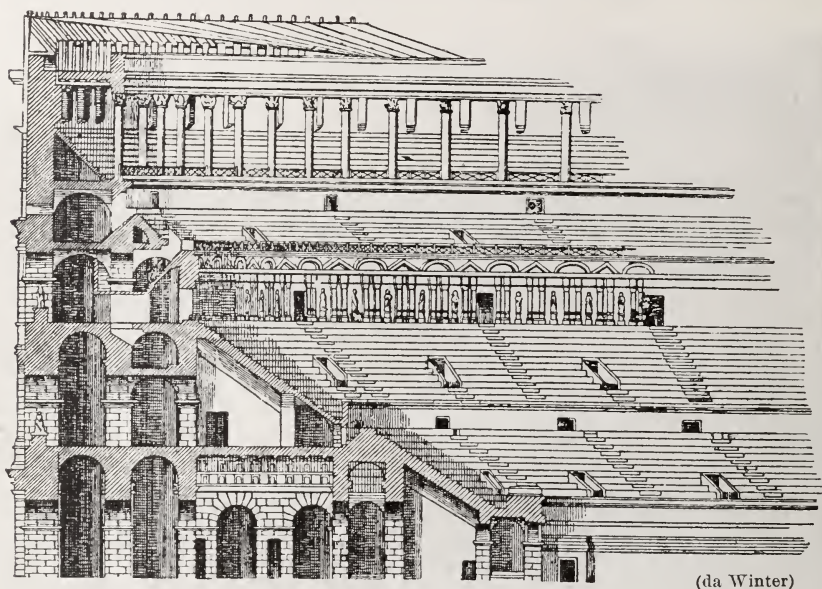



Fig. 703. — Spaccato del Colosseo.

si debba ricercare nella Campania, alla quale regione del resto dobbiamo pensare anche sulla base delle testimonianze monumentali.

Il Colosseo ha proporzioni veramente colossali per tal genere di edifizio: i diametri della cavea sono di m. 188 e di m. 156, quelli della arena di m. 77 e m. 46,50. Si calcola che circa 50.000 persone potevano assistere sedute e 5000 in piedi. Il Colosseo è costruito in laterizio rivestito in tutte le parti sue visibili di travertino, mentre i gradini erano in parte marmorei. Attorno all'arena (fig. 703) girava il *podium*, cioè le prime quattro file di gradini riservati a dignitarî; questo *podium* era interrotto alle due estremità dell'asse minore dell'arena da due tribune, quella imperiale (*pulvinar*) e quella dei consoli e dei magistrati. Di dietro s'innalzavano le gradinate divise in tre zone (*maeniana*) con scale di accesso a raggi (*cunei*); il primo *maenianum* era riservato ai cavalieri, il secondo ai cittadini e dietro di esso si elevava un muro (*balteus*) di cinque metri, su cui poggiava il terzo *maenianum* per la plebe e questo terzo *maenianum* aveva all'ingiro sul parapetto un colonnato che sosteneva un terrazzo; sul terrazzo potevano prender posto in piedi altri spettatori e pure su di esso stavano i marinai che

avevano l'uffizio di stendere l'ampio velario, che doveva riparare dai raggi del sole la folla degli spettatori.

Esternamente il Colosseo presenta un triplice ordine di gallerie sovrapposte poggiante su due gradini e sormontato da un alto attico. Ottanta sono le arcate per ciascuna galleria, tutte fiancheggiate da mezze-colonne, nella galleria inferiore di mezze-colonne di ordine tuscanico, nella mediana di ordine jonico, nella superiore di ordine corinzio; il circuito dell'altissimo attico è interrotto da pilastri corinzi che corrispondono alle mezze-colonne sottostanti e da mensole, su cui poggiavan le pertiche dell'ampio velario. Così esternamente il Colosseo veniva a ricollegarsi ad edifizi come il teatro di Marcello, ma, mentre in questa ultima costruzione l'archivolto è semplicemente dato dai massi da cui è costituito, nelle arcate del Colosseo vi è una modanatura. Tra l'esterno dell'anfiteatro e le gradinate sono le gallerie ed i corridoi con le scale che conducono ai varî piani. E queste gallerie e questi corridoi sono a volta, ma, mentre nei due piani inferiori la volta è a botte, nelle parti superiori si hanno volte a croce, le prime volte a croce che noi incontriamo.

(Alinari)

Fig. 704. — Ritratto di Vespasiano del Museo Nazionale Romano.

Così si innalzava per l'altezza di circa m. 24,50 il Colosseo, imponente nelle sue linee di severa semplicità, condotte con armonia di particolari e di assieme nella magistrale unione delle colonne dei tre ordini architettonici con le singole arcate, nella giusta proporzione tra le triplici arcate sovrapposte e l'attico, nella fusione infine di tutti gli elementi architettonici nella immensa cerchia della costruzione intiera.

Produzione ritrattistica: il Vespasiano da Ostia e il Cecilio Giocondo da Pompei. — Nei ritratti dell'età dei Flavi vi è nelle sembianze rese con grande verismo quella stessa tendenza illusionistica che si è visto trionfante nei rilievi dell'arco di Tito. Si veda, per es., il ritratto marmoreo, sì pieno di carattere, di Vespasiano proveniente da Ostia (1) (fig. 704);

---

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

la testa ha la massiccia struttura, il volto grassoccio ha quella espressione di casalinga semplicità e di calcolatrice avvedutezza che costituivano le qualità salienti del primo imperatore della casa Flavia, e tutto è trattato con soffici, graduali passaggi dei varî piani, sì da produrre delicatissime sfumature di ombre e da raggiungere l'effetto della carnosità intersecata da pieghe della pelle, da rughe.

(Brogi)

Fig. 705.
Ritratto di L. Cecilio Giocondo.

Un'altra preziosissima testimonianza della potenza veristica nel ritratto dell'arte flavia ci è data dal busto di bronzo del banchiere L. Cecilio Giocondo da Pompei (1) (fig. 705); si osservi quanta espressione di scaltrezza è insita negli irregolari tratti di questo vecchio pompeiano abituato a trascorrere la sua vita in mezzo al danaro. Quale lampo di vita si sprigiona dagli occhi un po' chiusi, con lo sguardo acutamente scrutatore, dalla larga bocca con le sottili labbra suggellate e che sembrano pronte a trattare un affare, da tutte le pieghe della vizza carne senile, dalla verruca pendente dalla sinistra mascella, dalle orecchie infine assai distaccate, ampie e piatte!

La Vittoria di Brescia. — Per questo periodo dei Flavi si deve addurre come monumento più insigne di scultura della pretta corrente ellenica, sia per le forme che pel concetto, la celebre Vittoria bronzea di Brescia, uscita alla luce dalle immediate vicinanze del tempio corinzio di Vespasiano dell'a. 72 (2) (fig. 706). È ripreso lo schema, già espresso nell'originale forse scopadeo, della Afrodite di Capua, ma altra è la personalità rappresentata, diversa è l'azione, non più seminuda è la figura che, oltre allo *himation*, indossa il chitone. La Vittoria, poggiando il piede sinistro su di un elmo, tiene sollevato sul ginocchio uno scudo, dono votivo tolto dalle spoglie nemiche, su cui sta per scrivere il nome del dedicante vittorioso e la occasione della dedica. Per l'azione adunque la Vittoria di Brescia richiama le Nikai della balaustrata dell'acropoli di Atene, che erigono trofei o conducono vittime pel sacrifizio in occasione di vittoria. Ma qui, con maggior opportunità, è scelto il momento

(1) Napoli, Museo Nazionale.
(2) Brescia, Museo Patrio Comunale.

in cui la dea vuole eternare la impresa e chi la compì, scrivendone il nome sullo scudo. Il panneggiamento del chitone, che cade dalla spalla destra denudando la mammella, e dello *himation*, che avvolge le gambe, è trattato con virtuosità coscienziosa fin nelle pieghe più spezzate, più minute; ma non possiede esso panneggiamento quel vigore facile, spontaneo che doveva essere nei modelli ellenici a cui si inspirò l'autore della Vittoria Bresciana. La quale è tuttavia nobilmente decorosa e suggestiva per l'altezza dell'ideale, che essa può evocare nell'animo di chi la contempla e l'ammira.

(Alinari)

Fig. 706. — La Vittoria di Brescia (m. 1,95).

Siccome l'applicazione del motivo dell'Afrodite di Capua ad un tipo di Vittoria, quale ci appare dalla statua bresciana, si manifesta anche nelle monete bronzee di Vespasiano, pur con varianti, mentre ci è ignota per la età antecedente a questo imperatore, così è ovvio ammettere che detta applicazione sia dovuta proprio ad un artista che lavorava al tempo dei Flavi. Ebbe, e con ragione, questo rinnovamento di schema grande fortuna nel mondo romano; figure di Vittorie atteggiate in modo consimile noi possiamo osservare nella colonna di Traiano ed in quella di M. Aurelio ed in monete di varî imperatori, specialmente di Traiano.

Il Foro transitorio o di Nerva. — L'attività edilizia dei Flavi in Roma non si arresta alle costruzioni di cui sopra ho fatto cenno; altre furono dovute a questi imperatori e tra di esse merita speciale cenno il tempio della Pace, perchè ivi furono raccolte da Vespasiano molte delle opere di arte greca, che Nerone aveva strappato alla Grecia per adornare la sua casa aurea, e perchè ivi furono deposte le spoglie del tempio famosissimo di Gerusalemme. Purtroppo un incendio di estrema violenza abbruciò il tempio nel 191 con quasi tutti i tesori artistici che esso conteneva. Il tempio della Pace con la sua area era separato dai due Fori imperiali di Cesare e di Augusto da una via, l'Argileto, e affinchè non

vi fosse lacuna tra questi due gruppi monumentali. Domiziano costruì in questo spazio intermedio un nuovo Foro imperiale, detto appunto transitorio, con un tempio dedicato alla dea maggiormente venerata dal tiranno, a Minerva. Ma il Foro fu compiuto da Nerva nel 98 e da questo mite imperatore fu denominato (v. fig. 667).

(Anderson)

Fig. 707. — Avanzi del recinto del Foro di Nerva.

Di esso, dopo la distruzione dei residui del tempio nel 1606, rimangono i ruderi volgarmente detti le Colonnacce (fig. 707). Essendo lo spazio per questo Foro largo appena m. 40, non vi era ampiezza sufficiente per il solito porticato lungo i quattro lati e però, invece del porticato, furono innalzate delle colonne corinzie riunite, mediante un architrave, al muro perimetrale da cui distano un metro e mezzo. La decorazione è continua sia nell'architrave delle colonne, che nel muro, componendosi di un epistilio, di un fregio a rilievo con scene riferibili, nella parte conservata, a Minerva protettrice delle opere femminili, e di un ricco cornicione a parti incavate assai. Al disopra corre un attico alto quattro metri che, sopra la colonne, assume l'aspetto di un pilastro e che tra colonna e colonna nel muro reca figure di Minerva ad alto rilievo. Tutto fa la impressione di ricchezza un po' troppo profusa; vi è una accentuazione di quanto ci appare nella cornice del tempio di Vespasiano. Questa linea di colonne, poi sporgenti dal muro ed al muro collegate mediante una comune trabeazione, costituisce un carattere che, più sviluppato, ci si manifesta nell'arte architettonica barocca della fase posteriore.

Il Foro Traiano. — L'abbellimento di Roma, capitale del mondo, stette molto a cuore a Traiano, all'imperatore parimenti grande nelle opere di guerra che in quelle di pace. Il Foro da lui denominato è l'ultimo della serie dei Fori imperiali ed è anche il più grandioso (si veda la fig. 667). Anche qui il genio dell'arte ellenica, o meglio ellenistica, fu posto al servizio delle idee e dei concetti romani, ed il Foro nel breve spazio di quattro anni (dal 111 al 114) fu innalzato seguendo i piani del sirio architetto Apollodoro di Damasco. Tra il Capitolino ed il Quirinale fu completamente spianata con lavoro immane una collinetta per offrire il luogo adatto alle nobili costruzioni.

Un arco trionfale, in modo analogo ai propilei delle *agorai* ellenistiche, serviva di ingresso dalla parte del Foro di Augusto ad una grande piazza quadrata (m. 126 per lato), circondata da colonnati con in mezzo una statua equestre bronzea dell'imperatore. Lateralmente a destra e a sinistra, questa area si allargava in due vasti emicicli ed al fondo dell'area si ergeva la facciata della basilica Ulpia che, come la basilica Giulia, aveva la fronte in uno dei suoi lati maggiori, presentando così il tipo di basilica di carattere orientale.

Come la basilica Giulia, aveva la Ulpia uno spazio centrale quadrangolare circondato da una doppia fila di colonne, sicchè l'interno veniva ad essere diviso in cinque navate, di cui la mediana era larga ben 25 metri; parimenti era in questa basilica traianea un primo piano che costituiva una tribuna attorno alla grande navata centrale. Ma la basilica Ulpia era di proporzioni più grandiose della Giulia raggiungendo la lunghezza di m. 130; è poi notevole che nei lati minori erano aggiunte due absidi semicircolari; nella facciata poi erano tre porte in sporgenza con colonnati e gradini. Il pavimento in marmi di Numidia e di Frigia, le colonne in marmo giallo africano, il tetto in bronzo testimoniavano la sontuosità estrema di questo insigne edifizio. Nel secondo lato lungo della basilica sporgevano due avancorpi, cioè le due biblioteche latina e greca e, nello spazio rettangolare che esse racchiudevano, si innalzava fieramente, ad esprimere attraverso i secoli la gloria del grande imperatore, la colonna che da lui prendeva nome. Nè qui era finito il Foro di Traiano, perchè al di là della colonna e delle biblioteche eresse Adriano nel 119, in onore dei suoi genitori di adozione, un tempio grandioso con un recinto circondato da portici e insigne per bellezza, varietà, rarità di marmi.

Statue e rilievi in gran numero decoravano questo mirabile insieme di costruzioni. Molto probabilmente si hanno in tre rilievi decorativi (1) i lagrimevoli, ma preziosi residui della decorazione a fregio degli edifizi

(1) Roma, Museo del Laterano; già nella Villa Aldobrandini.

del Foro. In uno di questi rilievi (fig. 708) noi osserviamo un motivo figurato in funzione ornamentale ed assoggettato perciò alle esigenze della intiera decorazione. Due gentili figurine di Amorini in posizione ed in atteggiamento di rigida simmetria, attentamente versano da una brocca in una conchiglia del liquido per abbeverare, come si desume

(Brogi)

Fig. 708. — Rilievo decorativo del Foro Traiano.

da un altro frammento del fregio, dei grifoni; il corpo degli Amorini inferiormente si trasforma in un complicato viticcio di acanto, le cui spire si svolgono in modo perfettamente eguale sia nell'una che nel-l'altra figura; nel mezzo è un cratere con decorazione figurata a rilievo all'intorno, uno di quei crateri, di cui parecchi esemplari marmorei sono a noi pervenuti. È scomparso l'illusionismo della ornamentazione vegetale dell'arte dei Flavi; un po' greve nelle sue linee recise può apparire la espressione delle foglie dei viticci, ma tutto palesa una precisione ed una chiarezza encomiabili di disegno.

Il Foro di Traiano fu ritenuto, e con ragione, un vero prodigio architettonico e come tale fu luogo prediletto della popolazione romana; invero fu assai frequentato nei secoli di decadenza questo ricco luogo, che rammentava il sempre compianto principe, per grandezza emulo di Cesare, per bontà a lui superiore. Fu il Foro di Traiano centro di vita civile ed importanti avvenimenti si compirono dentro le sue mura ed i suoi colonnati, e la presenza delle sue biblioteche attrasse sempre eruditi e filosofi e le loro schiere di discepoli. Sebbene spogliato di alcune statue e forse di alcuni rilievi all'epoca di Costantino che, per eternare le sue imprese, non potè sempre servirsi della decaduta ed intirizzita arte aulica del suo tempo, il Foro Traiano rimase presso a poco intatto

sino ai tempi tristi della caduta dell'impero di occidente, anzi, nelle sue parti architettoniche, si può dire sino alla fine del sec. VIII, poichè fu allora riprodotto nella pianta che servì all'autore dell'Itinerario di Einsiedeln. I peggiori guasti, che quasi totalmente rovinarono questo unico insieme di costruzioni, avvennero nel sec. XVI, specialmente sotto il fatale pontificato di Sisto V. Ma dobbiamo rammentarci, a riprova della grandiosità di tutto ciò che è andato perduto, del racconto di Ammiano Marcellino (XVI, 10), che ci riferisce la visita di Costanzo II il quale nel 357, accompagnato dal re persiano Ormisda, visitò Roma; giunto dinnanzi alla meraviglia del Foro di Traiano, il raffinato, scettico imperatore non potè trattenere la calda entusiastica espressione dell'animo suo, rapito al cospetto di magnificenza sì imponente, solenne.

La Colonna Traiana. — La colonna (fig. 709) è l'unico monumento del Foro non rovinato o distrutto; anzi è pervenuto sino a noi quasi immune dalle devastazioni barbariche e dalle turbolenze e dalla ignoranza del medio-evo. Su questa colonna, che nel basamento suo racchiudeva la tomba dell'imperatore, è

..... storiata l'alta gloria
del roman prence.....

Così la colonna è monumento funebre e di onore nel tempo stesso. E se le ceneri di Traiano già deposte in un'urna aurea furono disperse e se la statua imperiale di bronzo dorato, che dalla cima della colonna pareva sovrastare, circonfusa dall'azzurro abbagliante del cielo, alle meraviglie architettoniche del sirio Apollodoro e all'urbe intiera, fu atterrata e fusa, la colonna gigantesca attorno a cui, come attorno a secolare quercia l'attorta edera, si aggirano in lunga spirale — e però tal tipo di colonna era chiamata coclide — le imprese daciche dell'ottimo principe, rimase incolume attraverso le vicende tumultuose dei secoli. La causa di tale rispetto si dovette principalmente all'aureola di bontà che circondò il capo di Traiano, la quale suscitò, secondo la pia leggenda, la *viva speme* di Gregorio Magno a chiedere a Dio la salvezza dell'*anima gloriosa* del pagano imperatore.

La colonna di marmo pario s'innalza per cento piedi sul livello del Foro e tutto in lei ricorda le conquiste daciche di Traiano; anche nel basamento quadrangolare vi si allude con trofei di armi barbariche mescolate ad armi romane che, costituendo un motivo derivato dall'arte ellenistica, sono espresse ammassate in modo confuso; in un lato si apre la porta che conduce all'interno della colonna e, al di sopra, sostenuto da due Vittorie, è il cartello contenente la iscrizione, la quale modestamente non accenna affatto alle glorie militari che il monumento stesso in modo sì abbondante illustra.

Il rilievo, che gira a spirale come un gigantesco rotolo marmoreo di 404 lastre per duecento metri di lunghezza, comprende ben 2500 figure in numerose scene, che si succedono l'una all'altra secondo il

(Brogi)

Fig. 709. — La colonna Traiana.

metodo compositivo di variazioni figurate, sicchè questo lungo nastro di rilievo si può considerare come una illustrazione in 155 quadri di un racconto delle due guerre daciche (101-102; 105-107). Siccome, purtroppo, del grande impero di Traiano non si posseggono che scarsi e brevi riassunti, così i rilievi della colonna assumono per noi una importanza capitale per la conoscenza delle difficili imprese che valsero a dare a Roma una nuova e ricca provincia, la Dacia. Ed invero, sebbene la colonna, come tutto il Foro, possa essere stata eseguita da artisti

greci, tuttavia i rilievi suoi hanno un sentimento puramente romano: più che probabile è verosimile che questi rilievi di carattere storico abbiano avuto il prototipo loro in monumenti ellenistici, e noi invero dobbiamo rammentarci delle imprese galate di Attalo II celebrate da gruppi statuari; ma certo è che, pur rimanendo forme e schemi dell'ellenismo, tutto è qui specificatamente romano di contenuto e sotto i nostri occhi si svolge ciò che costituisce il fiero mondo soldatesco romano, sicchè ben con ragione fu detto che la colonna Traiana è per la conoscenza della vita militare dei Romani ciò che è Pompei per la conoscenza della loro vita civile. Siano i legionari che i barbari, siano le milizie ausiliarie di Roma, ognuno ci si manifesta nel costume militare che è proprio nella realtà dell'azione veramente compiuta dai vincitori e dai vinti. E col medesimo realismo sono espresse e le abitazioni dei Daci selvaggi e gli accampamenti e le fortezze dei conquistatori.

Carattere derivato dall'arte ellenistica ha il paesaggio nelle sue varie apparenze e carattere pure ellenistico hanno le figure allegoriche, le personificazioni: il Danubio, la Notte, Giove tonante. È vero che questa illustrazione delle imprese guerresche di un principe può far rammentare quanto i despoti assiri o i Faraoni egizî vollero boriosamente ricordare nelle pareti di palazzi o di templi; ma, come giustamente fu osservato, la secchezza monotona degli annali scolpiti nei vetusti monumenti dell' Oriente dista tanto dalle vivaci scene veramente umane nella loro foga e passione della colonna Traiana, quanto le aride cronache distano dal racconto storico di un Livio o di un Tacito.

E, d'altra parte, siamo tratti ad istituire un confronto col fregio del Partenone. Ed è stato da altri osservato che, mentre nel fregio partenonico è espresso un popolo idealizzato in una tipica festa panatenaica, sotto il patronato delle più alte divinità olimpiche, nel rilievo della colonna si ha lo sforzo di rappresentare nel modo più realistico possibile avvenimenti storici; colà tutto è innalzato in uno spazio ideale, non definito per la mancanza di accessori di un reale paesaggio; qui invece non è sfuggito agli artisti nessun particolare paesistico o dei costumi; ogni tratto etnico è accuratamente espresso con verità ricercata anche nelle minuzie e pur tuttavia tale realismo delle parti non è affatto in contrasto con l'idealismo del tutto. E in questo tutto si rispecchia la multiforme e complessa immagine della vita guerresca: marcie, passaggi di fiumi, navigazione, consigli di guerra, scontri in aperta campagna, assalti, incendi, schiere di prigionieri, negoziati, sacrifizi. E, dovunque, negli episodi di queste ardue guerre, è la simpatica, la nobile figura del grande Traiano, ordinariamente di statura più alta di quella delle persone che lo circondano. Più di cinquanta volte essa è rappresentata e dappertutto dimostra la sua varia attività di generale e di soldato, di principe e di sommo sacerdote. Nessuna biografia e nemmeno

il panegirico di Plinio potrebbe offrirci una immagine più completa, più veritiera di quella che risulta dall'assieme di tutti questi episodi di cui Traiano è, per così dire, il fulcro.

Certo è che i rilievi della colonna non sono esenti da pecche; vi è durezza, secchezza di esecuzione, vi è sopraccarico di figure, vi è urtante sproporzione fra le figure stesse ed i particolari degli edifizi e del paesaggio, vi è infine per parte del rilievo una usurpazione di ciò che è proprio solo della pittura; ma tutto questo non diminuisce i pregi assai grandi di accuratezza di lavoro, di nobiltà sia nelle scene di lotta, che in scene patetiche, o di rito solenne, e la storia figurata delle imprese guerresche maggiori di Traiano ben a diritto potè suscitare l'ammirazione di artisti come Raffaello e Michelangelo.

(Moscioni)

Fig. 710. — Rilievo della colonna Traiana: figura di Vittoria.

Tra gli avvenimenti delle due guerre, in mezzo a due trofei, è la gigantesca figura della Vittoria che sta incidendo sul suo scudo le glorie romane; essa è atteggiata nel famoso schema della Vittoria di Brescia, ma una rigidezza incipiente già si diffonde in questo schema di figura (fig. 710). Di queste due guerre scegliamo a mo' di esempio un episodio: la sottomissione dei Daci con a capo il loro Decebalo alla fine della prima guerra (fig. 711).

In questo episodio primeggiano due personaggi, l'imperatore ed il Decebalo, ed i seguaci dell'uno e dell'altro sono come le due parti del coro in una scena passionale del dramma. Nel fondo è il campo, da cui sono uscite le soldatesche per ricevere i vinti Daci; esso è reso in modo pittoresco e su di esso magnificamente risaltano le figure dei Romani e dei barbari. Traiano, seduto su di un *suggestus*, gravemente riceve l'atto di sottomissione, di preghiera del Decebalo; questi è separato dai suoi Daci, con mezzo artistico che infonde più caloroso accento di passionalità a questa resa dei barbari; ai piedi del *suggestus* è caduto sulle ginocchia e, espresso quasi di schiena, stende ambo le braccia verso il magnanimo, ma fiero imperatore ad implorare grazia per sè, per i suoi. Ed attorno al *suggestus* imperiale orgogliose sono le schiere dei prodi Romani e superbamente e gioiosamente s'innalzano le insegne a significare la vittoria. Parimenti, come è stato osservato, nel quadro del

Velasquez, *La resa di Breda*, nel lato dei vincitori le lancie verticalmente innalzate ed insieme accalcate rendono più manifesta la espressione della gioia della vittoria.

All'enfatica preghiera del Decebalo si accompagna la preghiera uniforme dei Daci, come un coro nel quale si ripercuote la tragica passione del capo suo. Due nobili barbari sono caduti a terra dinnanzi a Traiano; segue, rompendo la monotonia degli schemi di figure inginocchiate, un gruppo di prigionieri in piedi; infine è la lamentevole folla barbarica prostrata a terra con ritmico gesto delle braccia protese. A sinistra nella scena prevalgono le linee diritte verticali: vi è gioia ed orgoglio; a destra sono in prevalenza le linee orizzontali; vi è abbattimento e doloroso abbandono. Contrasto magnificamente raggiunto tra la gloria dei vincitori e l'onta dei vinti! E s'indovina l'esito dell'episodio drammatico, l'atto di clemenza del forte e giusto imperatore.

Sculture traianee: il rilievo del Louvre e l'aquila dei SS. Apostoli. — Della decorazione a rilievi e a statue del Foro di Traiano alcuni rottami, salvati dalla rovina immensa e lagrimevole, sono sparsi qua e là a Roma e fuori di Roma. Così nell'arco di Costantino a Roma è assai probabile, sebbene siano stati espressi dubbî in proposito, che i quattro rilievi rappresentanti lotte di Traiano contro barbari ed adornanti le pareti

Fig. 711. — Rilievo della colonna Traiana: sottomissione di Decebalo e dei Daci. (Moscioni)

del passaggio mediano e l'attico nei lati brevi decorassero in origine le pareti del Foro. Così statue di barbari e frammenti di statue sparsi in varî musei, come la testa del cosiddetto Tumelico (1), avranno adornato il medesimo Foro, dal quale è probabile che provenga il frammento bellissimo di un rilievo (2) coi resti delle figure di un legionario e di un Dace (fig. 712). Sul primo piano prospettico è la testa intonsa del barbaro in furore con la destra alzata che stringe la spada, nel secondo piano è la parte superiore del soldato romano dal cuore saldo ed impavido, come ben appare dal suo volto energico, ma tranquillo; l'elemento pittorico è dato da una capanna di vimini e dai rami di una quercia. Sono gli stessi accenti, le stesse qualità del fregio della colonna, ma vi è maggior finezza di espressione e maggior nobiltà di stile.

(Giraudon)

Fig. 712. — Frammento di un rilievo traianeo: un legionario ed un barbaro.

Ma la gloria somma che raggiunse l'impero sotto Traiano sembra simboleggiata da una magnifica aquila a rilievo (3) (fig. 713). Questa figura di aquila non è mai stata sorpassata attraverso i tempi, sebbene anche l'arte del rinascimento si sia volentieri cimentata nella espressione di questa regina degli altissimi spazi celesti: eppure al confronto, l'aquila donatelliana, per esempio, dell'altare della Chiesa del Santo a Padova palesa innegabile inferiorità. Il motivo dell'innesto dell'aquila nella corona è originale ed è degno di un grande artista: l'aquila è appena entrata dentro il cerchio di fogliame di quercia e le ali sono tuttora distese come pel volo amplissimo ed il rostro è proteso all'innanzi.

(1) Londra, Museo Britannico.
(2) Parigi, Museo del Louvre.
(3) Roma, Chiesa dei SS. Apostoli.

L'arco di Benevento. — Chiude la serie delle opere figurate esaltanti le imprese di Traiano l'arco di Benevento (fig. 714) innalzato, come dice la iscrizione dedicatoria, in cui l'imperatore è chiamato Ottimo Augusto, nel 114 sulla via da Benevento a Brindisi, sulla via per cui egli passò in quell'anno medesimo per condurre la spedizione contro i Parti, da

(Brogi)

Fig. 713. — L'aquila traianea dei SS. Apostoli.

cui non doveva più ritornare. Così l'arco di Benevento con le sue numerose rappresentazioni a rilievo assomma, per dir così, tutto quanto fu operato a supremo bene civile e militare di Roma dal grande Traiano e possiede perciò esso arco una importanza analoga, parallela a quella dell'*Ara Pacis* per l'impero di Augusto. E, come nel monumento augusteo la presenza di esseri allegorici e di scene leggendarie dei primi ricordi della stirpe di Roma contribuisce a rendere più nobile, più solenne l'atto pietoso espresso nella sacra processione, così nell'arco di Benevento le allusioni ai varî atti pacifici e alle varie imprese guerresche di Traiano acquistano una impronta di maggior altezza per la benevole, protettrice presenza delle somme divinità olimpiche. È questo l'ultimo grande monumento figurato in cui la vecchia religione romana, rinnovata così pietosamente e nel tempo stesso così avvedutamente da Augusto come patrimonio intangibile della costituzione dell'impero, ha una pomposa, solenne esaltazione ufficiale veramente sentita. In tutto ciò Traiano è il vero successore di Augusto, ma sotto tanti aspetti di lui migliore; prevarranno poi lo scetticismo ed il sentimento superstizioso con la entusiastica adozione di culti dell'Oriente e le antiche divinità italiche ellenizzate diverranno sempre più pallide o perderanno il loro primitivo carattere, finchè la face del Cristianesimo avrà arrecato luce confortevole di verità e di amore alle torpide od agitate coscienze.

Come aspetto l'arco di Benevento si ricollega all'arco di Tito, ma le forme architettoniche sembrano come soffocate dalla congerie dei rilievi: quattro sono negli attici; un fregio continuo corre sull'archi-

(Alinari)

Fig. 714. — Arco di Traiano a Benevento: lato verso la città.

trave sì da una parte e dall'altra; tra ciascuna delle quattro coppie di colonne sono quattro rilievi, due piccoli e due grandi; figure a rilievo sono negli spazi triangolari al disopra dell'arco e sulle due chiavi di volta; nel passaggio, come nell'arco di Tito, sono tre rilievi, uno nella volta dell'arco e gli altri due incastrati nelle pareti. Vi è adunque una ridondanza della parte figurata che costituisce quasi un segno precursore del decadimento del gusto della fase posteriore di arte. Si è arguito che i rilievi adornanti la parte dell'arco verso Roma a sud accennino alla politica interna, quelli dell'altro lato a nord alla politica esterna di Traiano; mentre le scene espresse nel passaggio si ricollegano ai ricordi

della sosta che fece Traiano a Benevento e mentre infine esso imperatore è incoronato dalla Vittoria nel rilievo della volta.

Quasi dovunque è la figura di Traiano; si può seguirla di rilievo in rilievo mentre, variamente atteggiata, compie atti di saggezza e di bontà; non altrimenti l'arte primitiva cristiana rappresenta in cicli più o meno ampî di varie scene la figura di Cristo, o mentre conforta ed innalza gli umili, gli oppressi, i dolenti, o mentre Egli stesso soffre per la redenzione dell'umanità. Giustamente invero è stato asserito che alla glorificazione dell'imperatore, dell'uomo cioè divinizzato, come ci si appalesa nell'arco di Traiano, viene col mutar dei tempi sostituita la glorificazione del Dio umiliatosi sotto forma umana. All'arte imperiale pagana si sostituirà con metodi consimili di espressione l'arte cristiana ed avremo campo di vedere, come riscontro al ciclo dei rilievi di Benevento, altre serie di rappresentazioni della nuova religione.

(da Brunn-Bruckmann)

Fig. 715. — Arco di Traiano a Benevento: rilievo delle divinità olimpiche.

Di questi rilievi di Benevento valga come esempio quello a sinistra dell'attico del lato meridionale (fig. 715): due sono i piani prospettici; nel primo risaltano quasi come figure a tutto tondo con effetto ricercato di luci e di ombre le divinità capitoline, Giove cioè in mezzo a Giunone e a Minerva; nel secondo piano, visibili solo in parte, sono Mercurio e Cerere, Libero ed Ercole. Le divinità, così care al sentimento religioso dei Romani del buon tempo antico, sono qui raccolte, degnamente espresse in aspetto dignitoso e solenne. Salutiamo questa ultima loro apparizione improntata di tanta nobiltà; non ancora vi è l'intorbidamento di aggiunte o di deformazioni sincretistiche, non ancora vi è l'irrigidamento dello schema in modo meccanico riprodotto. Da queste

vigorose forme divine, veramente sentite, più che la serenità ellenica spira la forza romana, basata sulla sapienza e sul buon diritto; sono veramente gli dèi tutelari dell'impero, di quell'impero che con Traiano

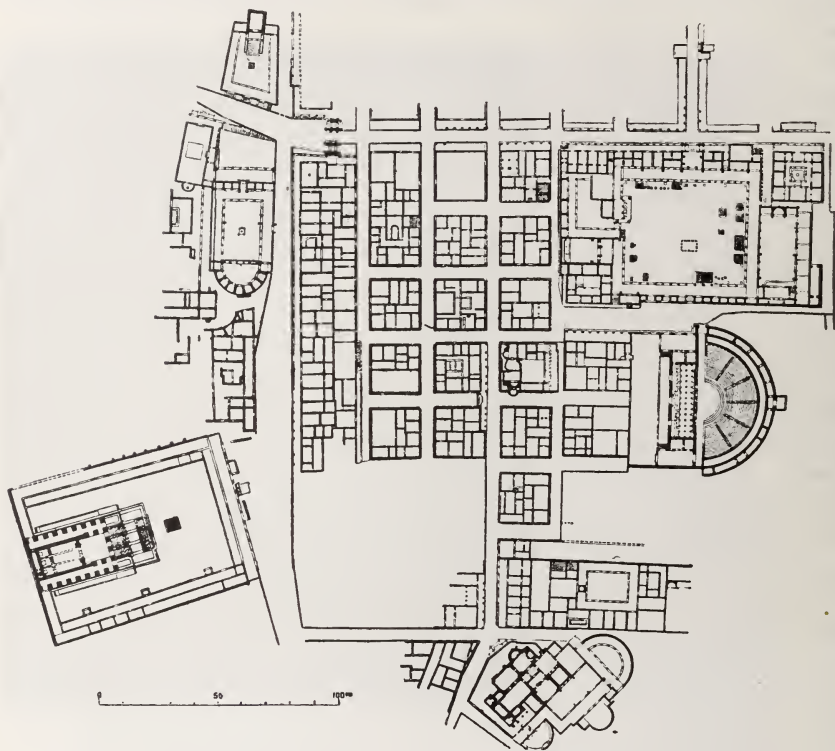



Fig. 716. — Pianta di Timgad: parte sud-ovest della città. A sin. il tempio del Genio della Colonia (in alto), il mercato (più sotto), il Campidoglio (in basso). A destra: il Foro (in alto), il teatro (più sotto), le terme (in basso).

fu circonfuso dal maggiore fulgore di gloria, il quale col tramonto degli antichi dèi lentamente si affievolì e si spense.

Timgad. — Se si passa ora alle provincie, si constatano anche in esse le traccie edilizie o monumentali della intensa attività di Traiano; sarà sufficiente tuttavia limitare l'esame nostro a Timgad e ad Adam-Klissi.

Nell'interno della odierna Algeria, in un luogo pianeggiante, ora quasi disabitato, che si chiama Timgad, sorgono a testimonianza eterna della grandezza di Roma le vaste rovine della *Colonia Marciana Trajani Thamugadi* fondata circa l'anno 100 a difesa contro i selvaggi abitatori del deserto. Come le città di Priene e di Delo ci aiutano di assai nella conoscenza della edilizia ellenistica, a cui contribuisce per alcune sue parti la dissepolta Pompei; come quest'ultima città ci istruisce in mas-

simo grado sulla vita cittadina romana sino all'età dei Flavi, così Timgad, la Pompei africana, è per noi la testimonianza migliore per lo studio dei caratteri di una città sotto Traiano ed i successori suoi (fig. 643 e

(Neurdein)

Fig. 717. — Timgad:
a sin. l'arco di Traiano, a destra il tempio del Genio della Colonia.

fig. 716). Timgad, sorta per ragioni essenzialmente militari, si modellava nella sua pianta topografica ad un campo militare; così essa veniva a presentare analogia di disposizione con l'*Augusta Taurinorum* (odierna Torino), con l'*Augusta Praetoria* (odierna Aosta), con la città di Concordia nel Veneto; disposizione che aveva il perfetto riscontro con ciò che era stato sancito dalle norme di Ippodamo di Mileto, così fedelmente seguite ed anche perfezionate in età ellenistica nella costruzione di alcune città, per esempio, di Cremna nella Pisidia e di Nicea nella Bitinia. Il circuito della città era perfettamente quadrangolare con due strade principali, il *cardo* cioè (da nord a sud) ed il *decumanus* (da est ad ovest) che si intersecavano nel mezzo ove si apriva il Foro; queste due strade conducevano alle quattro porte della città ed in esse venivano a sboccare minori strade rettilinee, i cardini cioè ed i decumani minori che dividevano la città in tante isole di edifizi. Ma ben presto da questo tipo così regolare di città si sviluppò a Timgad una florida città, che si estese

al di là della cerchia originaria delle mura e così, mentre il Foro con la basilica, la curia ed i santuari annessi, il teatro e la biblioteca appartengono alla prima fondazione della città quadrata, al di fuori di questa

(Neurdein)

Fig. 718. — Timgad: l'arco di Traiano.

si osservano insigni ed importanti edifizi come il Campidoglio, le terme maggiori, il mercato (*Macellum*), il tempio del Genio della Colonia. Basti dire che, mentre il diametro della città traianea misurava m. 450, verso l'anno 170 esso diametro era salito a ben m. 800; queste misure ci danno una idea del rapidissimo sviluppo che assunse la città africana.

Mentre la regolarità massima si osserva nella città primitiva, nei quartieri nuovi, che con sì esuberante espansione sorsero all'intorno, regna la irregolarità nella direzione delle strade e nel loro incrocio. È questo un fenomeno contrario a quello che si manifesta nelle città odierne di origine vetusta, in cui il nòcciolo centrale del medio-evo presenta per lo più un dedalo di piazzette e di viuzze, mentre alla periferia si estendono, secondo un severo piano regolatore, le arterie dei quartieri moderni. Per Timgad una testimonianza luminosa della scrupolosa osservanza delle norme di igiene e di pulizia cittadina ci è offerta e dalla accurata pavimentazione del cardine e del decumano maggiori

e delle altre strade con pietra calcarea e dall'ampia canalizzazione sotterranea pur essa assai accurata, raggiungendo alcuni canali la larghezza di mezzo metro e l'altezza di un metro.

L'arco di Traiano a Timgad. — Al termine occidentale del decumano maggiore (fig. 717) si innalzava l'arco trionfale di Traiano che serve di porta alla città (fig. 718). Secondo le iscrizioni fu questo arco innalzato nel 100, ma fu finito e restaurato da Antonino Pio nel 149. L'arco è a tre passaggi, come l'arco di Tiberio ad Orange; ma qui, al di sopra dei due passaggi minori, sono poste le nicchie che negli archi ad un solo passaggio, per esempio in quello di Tito, sono collocate immediatamente al di sopra degli zoccoli degli intercolunni laterali; assumono per di più queste nicchie l'aspetto di tabernacoli e su ciascuna di esse è un cornicione arcuato. Di nuovo in questo arco, oltre a tale aspetto delle nicchie negli intercolunni, è il distacco pieno, totale delle colonne dalle pareti e dagli angoli. È infine applicato all'arco il motivo delle colonne completamente libere ed attaccate al fondo solo per l'architrave, motivo che già incontrammo a Roma nel Foro di Nerva.

Il monumento di Adam-Klissi. — Ad Adam-Klissi (Chiesa dell'Uomo) nel vasto piano della Dobrugia (Romania) si innalzava un monumento onorifico, un trofeo che offre il tipo costruttivo comune ai sepolcri di grande mole, come quelli di Cecilia Metella e di Augusto e come quello che più innanzi incontreremo di Adriano. Il monumento fu dedicato a Marte Ultore, come si desume da una iscrizione, da Traiano nel 109, due anni dopo il completo assoggettamento della Dacia. Alto m. 30 all'incirca e col diametro di m. 27, questo trofeo si componeva di una costruzione circolare che si innalzava su gradini e che era ricinta superiormente da una merlatura; questa costruzione era ricoperta come da un tronco di cono nel cui mezzo si ergeva uno zoccolo sostenente il trofeo vero e proprio (fig. 719 e 720).

L'assieme del monumento è veramente degno di ammirazione, tanto che non vi è mancato chi abbia ascritto il disegno generale allo stesso Apollodoro di Damasco; eppure quale contrasto con la decorazione figurata a rilievo! (1). Nella parte superiore del grande basamento circolare corre come un fregio dorico con riquadri a rilievo (metope) tra pilastri pure a rilievo (triglifi), mentre al di sopra e al di sotto sono due fascie continue di decorazioni; così ciascun merlo è decorato a rilievo della figura di un prigioniero. Nei rilievi del fregio sono scene militari ed allusioni alle guerre daciche; pel contenuto adunque essi si ricollegano a quanto è espresso lungo il fusto della colonna di Traiano; ma quale enorme differenza di espressione artistica!

(1) Bucarest, Museo Nazionale.

In un rilievo, per esempio (fig. 721), sono effigiati due personaggi Daci che con le mani sul dorso ben legate sono condotti da un legionario romano; le tre figure sono rappresentate di prospetto, ma il loro stile

(Moscioni)

Fig. 719. — Ricostruzione del monumento di Adam-Klissi.

è assolutamente barbarico, infantile, sebbene non privo di energica vivacità e ci fa ricordare quanto la rude arte medioevale potè esprimere nei rilievi delle chiese romaniche. Senza dubbio la decorazione figurata del monumento di Adam-Klissi è dovuta o a legionari romani, la cui arte inabile assai ci è nota da stele funerarie delle regioni renana e danubiana, oppure, e ciò sembra più probabile, è dovuta a scalpellini del luogo, lavoranti secondo quella corrente di arte barbarica, di cui alcuni esempi, specialmente stele funerarie, ci sono pervenuti dal suolo della Tracia. Ed in realtà si avverte tra i rilievi di Adam-Klissi e i contemporanei rilievi storici romani un distacco di somma inferiorità pei primi, analogo a quello che esiste tra i tardi prodotti metallici figurati dei paesi alpini e gli anteriori modelli, pure di bronzo e lavorati a sbalzo

dell'arte arcaica jonica. In una parola i rilievi di Adam-Klissi costituiscono una curiosa e non poco preziosa testimonianza di arte provinciale, encorica, in un tempo in cui l'arte ufficiale dell'impero romano potè e seppe dimostrare quanto era capace di esprimere nella glorificazione delle altissime imprese dell'ottimo imperatore.

Gl'inizî dell'arte cristiana: le catacombe e le loro pitture. — È verso la fine di questa fase che cominciano ad apparire prodotti di arte classica, non più di contenuto pagano, ma glorificanti la nuova religione di Cristo coltivata nelle case private e nel silenzio e nel segreto delle catacombe. Ed è nelle catacombe che dobbiamo rintracciare questi primi monumenti di arte figurata, che traggono la loro inspirazione dalle credenze cristiane (fig. 722).

(da Durm)

Fig. 720.
Parte superiore del monumento di Adam-Klissi (ric. Furtwängler).

Le catacombe non sono altro che i sepolcreti dei primi credenti, da loro scavati nel sottosuolo della campagna, sì da costituire una rete di corridoi, nelle cui pareti sono le tombe. Esistono esse soprattutto nelle vicinanze di Roma tra il primo ed il terzo miglio dalla città, ma non mancano in altri luoghi d'Italia (a Napoli, a Siracusa, a Chiusi ecc.), in Gallia, in Africa ed altrove. Il nome di catacombe dapprima indicò un solo ipogeo lungo la via Appia, ma poi si estese a tutti i sepolcreti, che già erano designati col nome di cimiteri (cioè dormitori). Costituiscono le catacombe il modo di sepoltura più pratico e più sicuro nel tempo stesso dei primi secoli tormentati del Cristianesimo; per esempio, alcune parti del cimitero di Domitilla sulla via Ardeatina risalgono alla seconda metà del sec. I. I corpi dei devoti venivano così raccolti in un sol luogo, lungi dagli immondi contatti dei pagani, e nella catacomba, riconosciuta come inviolabile dalle leggi sepolcrali romane, potevano con tutta tranquillità radunarsi i viventi per potere liberamente esplicarvi la propria fede nella parola del Signore. Ma col trionfo del Cristianesimo lungo tutto il sec. IV le catacombe accolsero nei loro tenebrosi ambulacri una quantità sempre minore di defunti: la religione cristiana, che alfine poteva gloriosamente essere professata alla luce del giorno, più non

necessitava degli oscuri recessi sotterranei per la sepoltura e cominciarono ad apparire i sepolcreti superficiali, sempre più frequenti ed abbondanti.

Adornamento delle catacombe sono le pitture eseguite ad affresco sullo strato di calce tuttora umido disteso sulle pareti e sul soffitto; così, quasi sempre, dal bianco sfondo della calce spiccano con forza questi dipinti, obbedendo in tal modo alle esigenze della oscurità di questi luoghi sotterranei, a mala pena rotta dalle lucerne dei pietosi. I dipinti che si ricollegano, sia per gli schemi di composizione che pei singoli motivi e ornamentali e figurati, alla pittura parietaria pagana, sono eseguiti in modo rapido, sommario, schivando, ciò era dovuto in gran parte alla frettolosità del lavoro, le minuzie, gli accessori, badando in modo esclusivo a raggiungere un effetto generale impressionistico. Così queste pitture, anche per tale carattere impressionistico che abbiamo veduto trionfante all'età dei Flavi, sono da considerarsi, nello sviluppo dell'arte classica del disegno, come una continuazione pura e semplice del disegno della pittura decorativa pagana, quale ci appare negli ultimi dipinti di Pompei, di poco anteriori al 79 d. C.

(dis. Baglione)

Fig. 721. — Rilievo del monumento di Adam-Klissi: due barbari prigionieri.

Le prime opere pittoriche delle catacombe cristiane sono invero contemporanee di questi ultimi dipinti pompeiani, nè vi è differenza pei soggetti, che assumono nelle catacombe un carattere simbolico. Così, per esempio, nel già citato cimitero di Domitilla si hanno quei genietti, e Cupidi e Psichi, si hanno quegli ornati a ramoscelli sottili ed avviticciati, si hanno quei paesaggi animati da figure, che dimostrano comunanza perfetta con tutto ciò che può essere offerto dalla pittura adornante le case pagane: l'arte è la medesima e certo gli stessi artisti, che lavoravano all'aperto per il servizio dei pagani, scendevano negli oscuri meandri dei sepolcreti a simboleggiare la loro fede ingenua e pura accanto ai morti nel Signore con gli stessi metodi espressivi, con lo stesso repertorio artistico usati nel mondo profano tra i viventi. A

poco a poco tuttavia si costituisce una serie di soggetti che è, si può dire, compiutamente fissata alla metà circa del sec. II, ed in questa serie si possono distinguere due classi speciali. Vi è la classe in cui i soggetti non hanno apparentemente un carattere proprio cristiano, ed hanno anzi un contenuto profano o pagano, ma assumono un simbolo nuovo e nascosto, veramente adatto alle mistiche credenze del Cristianesimo. Vi è poi la classe dei soggetti nuovi e specificatamente cristiani.

(da De Rossi)

Fig. 722. — Interno di una catacomba romana: le tombe dei papi nel cimitero di Callisto.

La pittura del soffitto della cripta di Lucina. — La riunione di motivi e di figure desunte da ambedue le classi ci si manifesta nel celebre soffitto della cripta di Lucina (fig. 723), che è la parte più antica del cimitero di Callisto sulla via Appia e che rimonta all'inizio del sec. II. Il sistema decorativo è composto di due cerchi concentrici collocati sulla congiunzione di due croci, una diritta e l'altra obliqua; la unione di due croci si ripete anche nel cerchio più ampio. Da tale disposizione risultano alcuni riquadri simmetricamente disposti, in cui sono le varie figurazioni ornamentali, sì da costituire un insieme di elegante chiarezza intonata in modo perfetto alla volta dell'ambiente. Tutto è gentile e delicato negli ornati, nelle tenere pianticelle, nelle colombe volanti, nelle idilliache figure di Geni librati nell'aria con le loro ali distese, con le graziose

teste fanciullesche nascenti da calici floreali, di cui le quattro maggiori simboleggiano, e questo è un motivo corrente nell'arte dei secoli II e III, le quattro stagioni dell'anno. Vi è come un raggio della lieta fantasia profana, che quasi pare rischiarare il luogo sacrato alla morte ed alla fiduciosa preghiera, e sembra che tuttora in questo assieme decorativo non si debbano vedere allusioni arcane, mentre in questa medesima pittura della cripta di Lucina è appariscente il purissimo carattere religioso nella figura centrale di Daniele tra i due leoni e nelle figure due volte ripetute nei bracci della maggiore croce obliqua del Buon Pastore e della Orante.

(da Wilpert)

Fig. 723. — Pittura del soffitto della cripta di Lucina.

Daniele nella fossa è stato il primo soggetto dell'Antico Testamento rappresentato nelle catacombe fin dal cimitero di Domitilla; posteriormente alla cripta di Lucina andranno via via moltiplicandosi questi soggetti biblici, tutti rispondenti a simboli religiosi. Il Buon Pastore fu per quattro secoli intieri la figura preferita dell'arte cristiana; anche esso si riscontra già nel cimitero di Domitilla e la ragione di tale preferenza sta nell'altissimo senso di pietà misericordiosa, quale spicca dalla parabola dei Vangeli di San Luca (XV, 4-7) e di San Giovanni (X, 14), dalla parabola cioè del Pastore sollecito della salvezza della pecorella smarrita e da lui amorosamente portata all'ovile sulle proprie spalle: «Così vi sarà maggior gaudio in Cielo per un peccatore che si converte, che per novantanove giusti che non hanno bisogno di conversione». Così nel Buon Pastore è il simbolo del Dio nè terribile, nè vendicatore, ma pieno d'infinita, inesauribile misericordia. L'Orante, il tipo cioè della giovine donna che innalza una preghiera con le braccia sollevate, si ripete assai di frequente nella pittura delle catacombe; pare

che nei primi monumenti cristiani sia essa il simbolo dell'anima appena uscita dall'involucro mortale e che, già ammessa alla beatitudine celeste, esprime la sua venerazione, la sua gratitudine per la gioia eterna finalmente raggiunta.

L'arte buddistica. — Come propaggine del glorioso tronco dell'arte classica si deve considerare l'arte buddistica, l'arte cioè che si sviluppò nella lontana penisola indiana, presso popolazioni, così profondamente dissimili da quelle del bacino del Mediterraneo, e con una novella religione, che non meno profondamente si distacca da quelle professate dai popoli del mondo greco-romano. Nella misteriosa India, a cui per l'addietro si attribuiva una civiltà vetusta, madre di quella dei popoli indo-europei, penetrò, per mezzo del grande conquistatore Alessandro il Macedone, lo spirito ellenico e così le forme della divina arte dei Greci furono poste a servizio della dottrina del Buddismo, che già da tempo, dal v sec. a. C., insieme con la dottrina del Giainismo, si era sostituita per gran parte al primitivo culto politeistico, rappresentato dalla religione braminica. A contatto dell' arte greca penetrata nel Pendjâb o regione dei Cinque Fiumi, in seguito all'audace spedizione indiana di Alessandro (327-326), la religione buddistica cominciò a ricorrere per il suo culto all'arte figurata, perchè furono mantenuti, sebbene non di continuo, intensi contatti con l'occidente ellenistico per mezzo del regno ellenizzante della Battriana e per mezzo della dinastia filellena degli Arpacidi, regnante sui Parti.

I monumenti di arte buddistica non risalgono più in su del sec. III a. C.; ma il periodo di piena fioritura di questa arte con caratteri desunti dal mondo classico corrisponde ai primi due secoli dell'êra volgare. Nei primi monumenti figurati del culto del Buddha vige ancora lo scrupoloso ritegno di rappresentare questo personaggio divino in aspetto umano e però, per esempio, sulle colonne del re Açoka (metà del sec. III a. C.), nelle scene della vita del Buddha, questi è rappresentato per mezzo di simboli; in seguito tuttavia, e dapprima nella regione del Gandhâra situata a nord-ovest dell'India e però meno discosta dalle correnti di civiltà ellenistica, abbandonati gli scrupoli, la figura del Buddha fu rappresentata nella sua umana realtà, e nelle statue che la ritraggono chiaro è l'influsso del tipo plastico di Apollo. E così, in special modo, negli *stûpa* numerosissimi della regione indiana, in queste singolari costruzioni di pietra sovraccariche di rilievi e che chiaramente manifestano una derivazione dalla tecnica costruttiva in legno, le varie, complesse scene che si riferiscono alla vita ed all'adorazione del Buddha sono un sicuro documento della potenza invincibile, che seppe esercitare in così esotico terreno l'affascinatrice arte figurata della Grecia.

Eppure con tanto di ellenismo che è insito in queste glorificazioni figurate del Buddha, che sono dovute meramente all'influsso benefico

della Grecia, ci può recare sorpresa il constatare che, e nel periodo ellenistico e durante l'impero romano, solo indirettamente ed in modo assai vago ed impreciso fu nota nell'ambiente classico la religione buddistica, come possiamo desumere da due scarse fonti cristiane, da Clemente Alessandrino (*Stromateis*, I, 15, 71) e da S. Gerolamo (*Adversus Jovinianum*, I). Tanto più sorprendente può apparire il fatto del seme dell'arte ellenica trasportato in terra sì lontana ed ivi con tanta esuberanza fiorito nelle mille piante dell'arte buddistica; si propagava in seguito quest'arte man mano che i popoli dell'Oriente, anche estremo, restavano come abbagliati e poi avvinti indissolubilmente dallo splendore che emanava dalla morale del Buddha.

Se non che lo sviluppo di un'arte siffatta presuppone una immigrazione di artisti e di artigiani, i quali dovettero arrecare nelle molli regioni dell'India il proprio tesoro di processi tecnici, di motivi ornamentali, di schemi figurati, ed ivi dovettero in certo qual modo dar luogo a scuole veramente locali. Ed è verosimile che tale immigrazione avvenisse in principale misura nel primo secolo dell'êra volgare, nel quale secolo già si ha la grande floridezza dell'arte del Gandhâra. Nel quale paese la grecità dell'arte buddistica è più appariscente che altrove, tanto che la produzione artistica del Gandhâra può essere definita come prettamente classica di aspetto e buddistica solo nel concetto, analogamente alla primitiva arte cristiana; ma più ci allontaniamo e per il tempo e per lo spazio, e se dal Gandhâra passiamo alle altre regioni indiane e poi sino al Giappone, sino alle isole Malesi, maggiormente impallidisce ciò che è dovuto alla benefica, diretta ispirazione della Grecia lontana e maggiormente prevale ciò che costituisce la pura emanazione delle qualità, delle tendenze insite in popolazioni sì diverse e sì remote.

Nei rilievi del Gandhâra i capitelli di acanto, le figure di Tritoni, di Atlanti, di Eroti che portano ghirlande, le scene dionisiache e nelle statue la purezza del profilo, la modellatura delle forme, la mollezza degli abiti, pur nella mediocrità di esecuzione e nella inferiorità della materia lavorata, stanno a rappresentare quanto di bene arrecò al di là dell'altipiano iranico il soffio animatore dell'ellenismo.

La statua di Shâhbâs-Garhi. — Si può addurre come esempio una statua di schisto azzurrastro del villaggio di Shâhbâs-Garhi nel distretto di Peshwar (1) (fig. 724). Rappresenta essa non già il principe Gautama che, raggiunta la luce (la *Sambodhi*), è divenuto l'Illuminato cioè il Buddha, ma, secondo verosimiglianza, rappresenta un Bodhisattva, cioè un predestinato alla *Sambodhi*. Forse in questa figura, come è stato

(1) Parigi, Museo del Louvre.

congetturato, possiamo riconoscere la immagine del pietosissimo principe Viçvântara, nome che il futuro Buddha portava prima della sua penultima rinascita sulla terra.

Non manca ad ogni modo attorno al capo l'ampio nimbo che, in modo analogo che nell'arte cristiana, sta a simboleggiare la santità della persona rappresentata. Stante sul piede sinistro e con la gamba destra un po' piegata all'innanzi questo Bodhisattva alza la destra come per avvincere a sè i mortali con la fiducia e l'amabilità e poggia la sinistra all'anca. Lo schema della statua è classico, ma parecchi accessori le danno una espressione palesemente esotica. Così nel viso sono le impronte della razza, nell'ovale solido della sua sagoma, nella espressione dei corti baffi, nel languore degli occhi reso ormai in modo convenzionale, stereotipato, nè gli manca un segno rotondo sulla fronte (la *oûrnâ*) ovvio in queste figure buddistiche. E la esoticità è più che appariscente nel costume: il turbante all'indiana sul capo coi nastri fluttuanti al vento, il *paridhâna* o sottanella ricoprente la parte inferiore del corpo, lo *outtariya* o scialle, che lascia ignudo il torso, mentre i piedi calzano i sandali di forma classica. E si aggiunga il ricchissimo sfoggio di oggetti d'ornamento: i gioielli nel turbante con una spilla in cui è effigiato l'avvoltoio di Vishnou che, simile all'aquila rapitrice di Ganimede, solleva uno dei suoi nemici, i Nâgas, i grandi orecchini, due pesanti collane, tre catenelle attorno al petto, anella e braccialetti, gemme nei sandali. Tutto ciò costituisce un assieme pesante, di gusto barbarico che corrisponde, con aspetto sì diverso, alla esuberanza barocca dei fronzoli della dama di Elche. Curioso è infine il trattamento del vestito con le pieghe espresse con abbondanza e nel tempo stesso con quella rigidezza, che ricorda il gusto arcaicizzante della scultura greco-romana specialmente adrianea.

(Alinari)

Fig. 724.
Scultura buddistica: un Bodhisattva.

Sulla base è un rilievo: tra due pilastri, sotto un fregio di acanti due uomini e due donne adornano un vaso, forse una famosa reliquia che la città di Pouroushapoura si gloriò un tempo di possedere.

(Brogi)

Fig. 725. — Il Pantheon (esterno).

Fase seconda
da Adriano alla battaglia sul ponte Milvio (117-312).

L'arte adrianea. — Dopo la produzione artistica dell' impero di Traiano, intesa essenzialmente a glorificare le sue imprese militari ed in cui quasi si percepisce, per così dire, la fremente agitazione prodotta dal fragore di una fanfara di vittoria, si ha l'arte adrianea eclettica e fantastica, o di grandiosa solennità o di ricercata eleganza, arte che è la fedele espressione dell'intellettuale, romantico, instabile carattere di Adriano (117-138), così diverso dal soldatesco predecessore, dotato di sì limpida, franca bontà di animo. Nell'abbellimento della capitale fu continuata l'opera del grande imperatore: ricostruzione di edifizi (il Pantheon e il tempio di Castore e di Polluce) e novelle e splendide costruzioni (il già citato tempio di Traiano, il tempio di Venere e Roma,

(Brogi)

Fig. 726. — Il Pantheon (interno).

il grande sepolcro imperiale con l'annesso ponte sul Tevere). Tutto ciò costituisce in Roma la gloria edilizia di Adriano il quale, pretendendo anche di essere buon intenditore di architettura, perseguitò Apollodoro di Damasco.

Il Pantheon. — È tuttavia presumibile riconoscere ancora l'opera di questo architetto di genio nel Pantheon (fig. 725 e fig. 726). Questo edifizio eretto da M. Vipsanio Agrippa si era incendiato nel 110; come ci indicano i bolli dei mattoni fu esso ricostruito tra gli anni 115 e 125. Fu innalzata allora con sommo ardire quella cupola che, derivata secondo verosimiglianza dall'Oriente, sostituì l'antica copertura del primitivo edifizio augusteo, certamente a forma conica, e che tuttora suscita, come suscitò nei luminosi tempi del nostro rinascimento artistico, ammirazione generale ed indiscussa. Il Pantheon è a noi pervenuto depredato del suo rivestimento di marmi, ma, per fortuna, in causa della sua trasformazione in chiesa cristiana nel 609, è nel suo insieme intatto, segnando, lungo il cammino percorso dall'arte edilizia nella espressione della volta, una delle tappe più gloriose come monumento intermedio tra il tesoro di Atreo a Micene di arte pre-ellenica e la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli di arte bizantina (fig. 727 e fig. 728).

Aggiunta posteriore e verosimilmente dell'epoca di Antonino Pio, per il confronto col tempio di Faustina e Antonino nel Foro Romano, è il porticato anteriore, octastilo con le sue liscie colonne granitiche di ordine corinzio, col suo pesante timpano; nè può trarci in inganno la iscrizione sull'epistilio menzionante M. Vipsanio Agrippa, iscrizione riproducente quella dell'edifizio primitivo. E male invero si congiunge

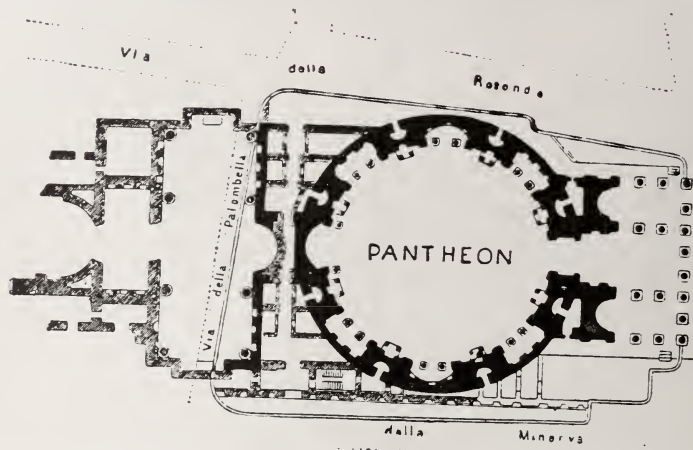



Fig. 727. — Pianta del Pantheon. (da Borrmann)

questo porticato profondo, che riproduce il solito tipo del porticato anteriore nei templi italico-romani, con l'assieme della costruzione adrianea, nella quale l'ingresso doveva essere privo di colonnato e costituito da un portale rettangolare con due possenti nicchie laterali.

Ma, passando alla rotonda vera e propria, osserviamo che è per la prima volta nell'arte architettonica che uno spazio circolare così ampio viene coperto da una cupola larga ben m. 43,50. Tutto è armonia semplice e grandiosa e mirabile è la fusione delle linee curve del cilindro con quelle della semisfera che gli sta sopra; il diametro del cilindro e della base della cupola è uguale all'altezza dal pavimento sino alla cima e questa altezza è divisa in due parti esattamente eguali, nel cilindro e nella cupola. Si è osservato che questo largo spazio, curveggiante lateralmente e superiormente, potrebbe contenere in sezione trasversale, e per larghezza e per altezza, il duomo di Colonia. Niuna apertura lascia penetrare o orizzontalmente o obliquamente la luce, la quale solo dall'alto irrompe attraverso un foro circolare del diametro di nove metri, espandendosi in modo uniforme lungo le pareti senza stridore di contrasto tra parti luminose e parti ombreggiate. Nel mezzo del cilindro, che ha lo spessore di sei metri, si aprono sette nicchie

alternativamente a semicerchio e a rettangolo, ed il cornicione inferiore che gira tutt'attorno ripartiva originariamente le nicchie, all'infuori di quella semicircolare posta in fondo dirimpetto alla porta, in due

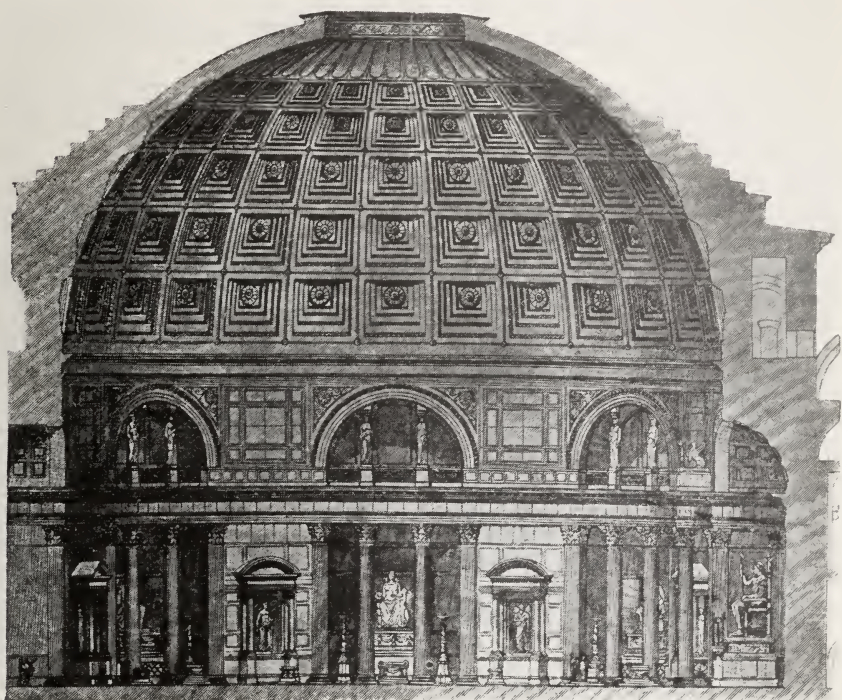



Fig. 728. — Interno restaurato del Pantheon (ric. Adler).

parti: la inferiore con due colonne e due pilastri di marmo giallo e pavonazzetto e contenente opere di sculture, e la superiore arcuata sostenuta da due pilastri e chiusa forse da una grata marmorea. Gli spazi della parete tra nicchia e nicchia sono come forti, possenti pilastri di appoggio della volta; a loro ornamento sono espresse delle edicole, che contenevano originariamente delle statue e che sono sostenute da colonne di marmi preziosi o di porfido. Al di sopra di questi archi è un cornicione, sicchè delle due parti, in cui viene a dividersi il cilindro, la inferiore sembra il pesante basamento e la superiore, più stretta, assume l'aspetto, nel tempo stesso, e di attico delle pareti e di zoccolo per la cupola. Il cui soffitto è adorno di file di cassettoni, che prospettivamente vanno impiccolendosi verso l'alto con calcolato effetto ottico in modo che più leggera, più aerea appare all'occhio ammirato nelle sue linee ascendenti l'ampia volta.

Il tempio di Castore e Polluce. — Della ricostruzione adrianea del tempio di Castore e Polluce, già innalzato da Tiberio (6 a. C.), rimangono ora su alto podio le tre colonne corinzie con trabeazione che costituiscono

(Anderson)

Fig. 729. — Foro romano: ruderi del tempio di Castore e Polluce; dietro a sin. gli avanzi della Basilica Giulia.

nella visione attuale del Foro Romano uno dei ruderi più appariscenti, più noti (fig. 729). Il tempio era octastilo con undici colonne per ciascuno dei lati maggiori; in esso si constatano la corta cella ed il profondo porticato che costituiscono, insieme con l'alto podio, i caratteri più volte accentuati del tempio italico-romano. Anzi, a somiglianza del tempio di Saturno, pure nel Foro erano nel podio alcune cellette e precisamente nei lati lunghi; ogni celletta, corrispondente ad un intercolunnio, era larga metri due e profonda m. 4,28 ed era provvista di una porta. La eleganza dell'arte adrianea si palesa nel capitello corinzio, nelle fini nervature delle foglie di acanto e nel complicato intreccio delle volute dei viticci.

Il tempio di Venere e di Roma. — Ma qualcosa di veramente nuovo per Roma nell'architettura, Adriano, trasformatosi in architetto, volle esprimere nel doppio tempio di Venere e di Roma (fig. 730) dedicato

nell'anno 135, in quell'edifizio a cui non avrebbe coraggiosamente risparmiato le sue critiche Apollodoro di Damasco. Il tempio di Venere e di Roma fu innalzato nel vestibolo della casa aurea di Nerone, dell'immenso palazzo che il tiranno aveva costruito dal Palatino sino sull'Esquilino agli orti di Mecenate. In questo tempio è la unione stretta, la miscela

(Anderson)

Fig. 730. — Ruderi del tempio di Venere e di Roma; a sin. l'arco di Tito.

della volta, che già aveva trionfato nel Pantheon, e delle linee orizzontali del tempio greco e però del tempio greco-romano. All'esterno aveva esso l'apparenza di un edifizio sacro, e precisamente ellenistico, con la peristasi, l'architrave e i frontoni; nell'interno invece, con le due celle distinte addossate l'una all'altra e con la prevalenza della volta, tutto era nuovo. E certamente la mancanza di correlazione tra interno ed esterno avrà fruttato l'acuta critica di Apollodoro, mentre poi tali caratteri architettonici, con l'uso, anzi con l'abuso della volta preannunziano la produzione architettonica del barocco romano. Ma la divisione dell'interno in due celle distinte già aveva un precedente insigne nell'Eretteo sull'acropoli ateniese.

Il tempio si innalzava in un sacro recinto circondato da un portico di m. 166 di lunghezza e di m. 100 di larghezza (fig. 731); era esso privo del solito podio italico-romano e si ergeva su gradinate; era decastilo con venti colonne nei lati maggiori, pseudo-dittero. Un vestibolo a volta precedeva ciascuna delle due celle, a volta esse pure; ed in esse, come nel Pantheon, l'altezza veniva a dividersi in due parti eguali, quella della parete verticale e quella della volta. Così pure qui erano

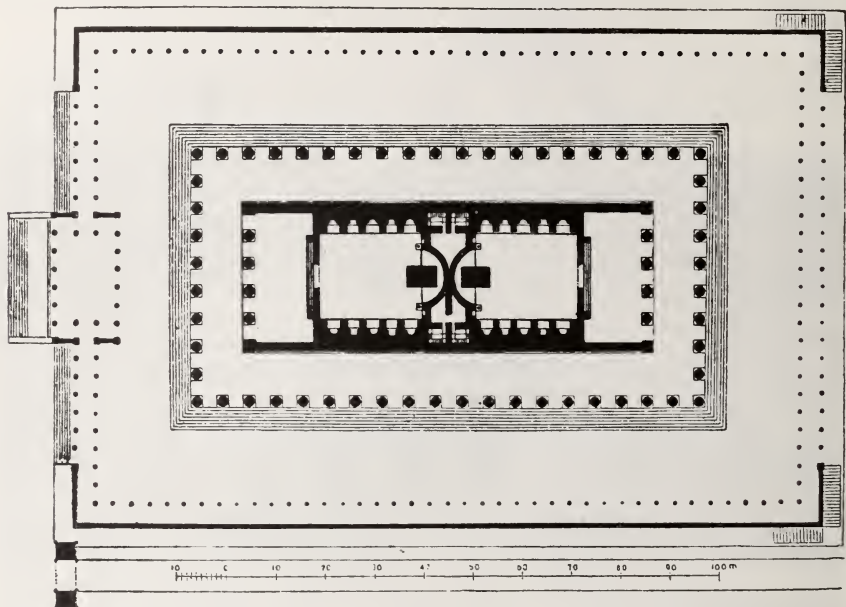
lungo le pareti le edicole alternativamente a timpano triangolare e a timpano semicircolare ed il soffitto era a cassettoni; nel fondo di ciascuna cella si apriva un'ampia nicchia, consimile a quella di fondo del Pantheon, pei simulacri delle divinità ivi venerate di Venere e di Roma.

(da Borrmann)

Fig. 731. — Pianta del tempio di Venere e di Roma.

Si sa inoltre che i frontoni del tempio erano adorni di scene plastiche ed invero in un frammento di rilievo (1), ove è rappresentata una delle facciate del tempio adrianeo, osserviamo nel frontone la scena del rinvenimento dei gemelli Romolo e Remo allattati dalla lupa. In questo edifizio grandioso erano stati impiegati materiali di grande ricchezza; basti accennare che il tetto era costituito di tegole di bronzo dorato, che furono strappate da papa Onorio I nel 630 per adornare il tetto della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Infine nel tempio di Venere e Roma si ha un chiaro esempio, dopo la sala di ricevimento del palazzo dei Flavi sul Palatino, del connubio di un interno di edifizio a volta con un esterno a linee rette: è questo un carattere che frequentemente si riscontra nelle nostre chiese cristiane.

La Villa Adriana. — Mentre Adriano nelle sue lunghe peregrinazioni attraverso l'impero visitava l'Asia Minore, e precisamente nel 123,

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

si iniziava per suo ordine alle falde dei colli tiburtini la costruzione di una magnifica villa, cioè della villa Adriana, singolare agglomerato di vasti e ricchi edifizi. I lavori ebbero la durata di circa dieci anni e gli ultimi tempi della vita sua sin quasi alla morte trascorse l'imperatore in questo luogo di delizie, che egli si era creato non lungi dalla capitale. Di questa Versailles dell'impero romano sono rimaste imponenti e pittoresche rovine e dal suolo suo è uscita ingente congerie di monumenti artistici, che hanno arricchito varî musei d'Europa. Come dice Sparziano (cap. 22), il biografo dell'imperatore Adriano, questi diede a varie parti della sua villa tiburtina i nomi delle località più celebri visitate nei suoi viaggi: così abbiamo il Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, il Pecile, la valle di Tempe, il Canòpo. Così questa villa era la espressione più alta, più compiuta di quel fervido amore per l'arte e per la letteratura che animava Adriano, il quale in essa villa non solo volle ricordare opere architettoniche insigni, ma volle raccogliere, sì da formare un meraviglioso museo, innumerevoli opere plastiche, e originali e copie dal secolo v a. C. in poi e sculture egittizzanti.

Per l'architettura dunque si nota nelle varie costruzioni della villa una varietà assai grande di stili, mentre si constata che gli edifizi, che per le loro denominazioni possono essere considerati come ricordo dei viaggi, sono tutt'altro che la riproduzione esatta dei monumenti a cui pel nome essi corrispondono. Così, per esempio, il Canòpo della villa, di cui ignoriamo l'originale egiziano, è di stile jonico, mentre il carattere egizio è solo insito nei musaici, in alcuni stucchi, nei dipinti e nelle statue. Ed in realtà l'architettura della villa, anche coi gusti così ellenizzanti di Adriano, non è di un carattere di imitazione secondo le varie sue parti, ma rispecchia in modo fedele le qualità che l'arte architettonica aveva acquisito verso la metà del secolo II d. C. Epperò nelle rovine della villa Adriana frequenti sono le esedre, le nicchie, le cupole, le mezze-cupole, le volte, i porticati circolari o semicircolari; vi è già la ricerca così accentuata della linea curva, che già osservammo in altri edifizi adrianei, ove trionfa nel Pantheon, e che preannunzia lo sviluppo della architettura barocca dell'epoca degli Antonini.

Certo stupiscono la grandiosità e la molteplicità delle costruzioni: oltre invero agli edifizi destinati ad abitazione, nella villa Adriana erano due biblioteche, due terme, tre teatri, uno stadio, e tutte queste costruzioni erano collegate tra di loro da ampî cortili con portici, da colonnati, da gallerie sotterranee, da terrazze, ed ovunque erano giardini olezzanti, folti boschetti ed in grande quantità, per rendere più ameno questo luogo incantevole di delizie, erano state raccolte le vene di acqua, opportunamente distribuita dappertutto in rivoli e in cascatelle, in fontane ed in piscine. Come al solito nelle costruzioni romane imperiali, l'ossatura è costituita da un conglomerato di sassi cementati, ma vi è un

rivestimento di un apparecchio reticolare di prismi di tufo, mentre gli angoli, le catene, i legami dei muri sono o in laterizio o in calcare. Nei varî edifizi, secondo le varie parti, vi era poi l'ultimo rivestimento o in marmo, o in stucco, o in musaico.

Nella cosiddetta *Piazza d'oro* della villa di Adriano (fig. 732), e precisamente nella parte orientale, si ha il gruppo più ragguardevole

(Anderson)

Fig. 732. — Villa Adriana: ruderi di *Piazza d'oro*.

di edifizi innalzati tra il 123 ed il 125; ivi doveva essere l'appartamento privato dell'imperatore. La *Piazza d'oro* (fig. 733) è un cortile con aperture ad arcate all'intorno, cioè un vero peristilio di metri 49 per metri 40, a cui si riconnettono a nord e a sud varî ambienti. È stata notata la rassomiglianza vivissima della *Piazza d'oro* con il Ginnasio costruito da Adriano in Atene e noto col nome di Portico di Adriano. Nel lato settentrionale vi è un vestibolo ottagonale di costruzione complicata nella volta, sicchè è stato esso avvicinato alle volte absidali di chiese romaniche; su di un piano ottagonale, con quattro absidi circolari alternate a quattro absidi quadrate, s'innalza una cupola con archi a pieno centro; ai lati sono due esedre. La corte ha un doppio porticato che, per le sue arcate invece di colonne sopportanti una trabeazione orizzontale, assumeva l'aspetto di un vero chiostro. A mezzogiorno del peristilio è un vasto ambiente circondato da altri minori; anche in questa sala centrale si ha una forma ottagonale con quattro lati con-

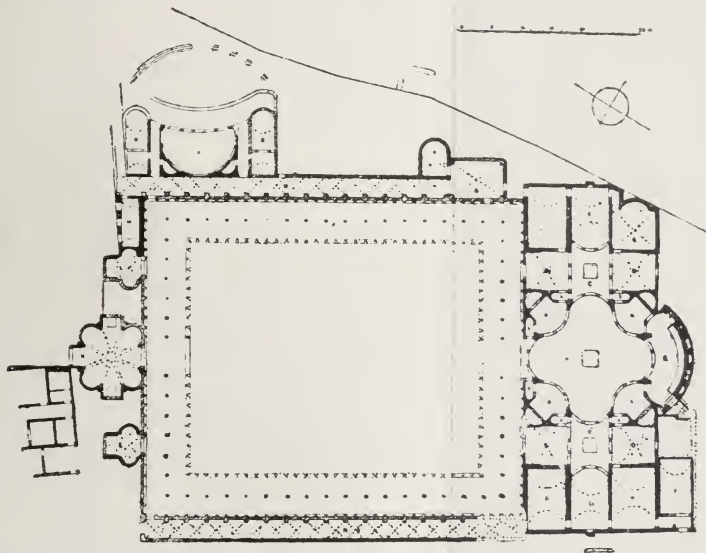
cavi e quattro convessi; la cupola, del diametro di m. 17,50, avrebbe poggiato su otto punti di appoggio di questo ottagono per mezzo di un complicato sistema di pilastri di sostegno e di archi di scarico. La sala, riccamente adorna di marmi, di stucchi e di sculture, con sedici colonne corinzie di giallo antico, era rallegrata da un copioso gettito di acqua nel muro di fondo e da una fontana nel mezzo, sicchè l'effetto generale doveva essere meraviglioso, come di un luogo incantato.

(da Durm)

Fig. 733. — Pianta della *Piazza d'oro* nella Villa Adriana.

Il tipo plastico di Antinoo: l'Antinoo di Antoniano. — Tra le opere di arte disseminate per tutto il vasto spazio della villa Adriana meritano una speciale menzione quelle riproducenti la figura del bellissimo giovane bitinio Antinoo, del favorito dell'imperatore. Del giovane morto misteriosamente fece Adriano un dio, e come tale gli eresse santuari e simulacri, e lo fece riprodurre sotto differenti aspetti. Così Antinoo nelle statue e nei rilievi a noi pervenuti non solo dalla villa Adriana, ma da altri luoghi è rappresentato con attributi di varie divinità, pur appoggiandosi in prevalenza ai tipi di Dioniso giovanile e di Hermes; nè rara è la rappresentazione del favorito bitinio in stile egiziano, come un dio del paese dei Faraoni. Dal solo terreno della villa imperiale è uscita una trentina circa di immagini diverse della figura di Antinoo, che si può considerare come l'ultima creazione ideale dell'arte pagana, poichè i bellissimi tratti del viso e le impeccabili forme del corpo non sono rese con una tendenza realistica di ritratto, ma sono avvivate da un

soffio di divina idealità. E nel volto sensuale di Antinoo è diffuso un carattere di mestizia romantica, che costituisce una novità nell'arte antica e che è causa del fascino speciale che, presso il pubblico dei tempi nostri, gode la figura del giovinetto amato da Adriano.

(da *Ausonia*)
Fig. 734. — Rilievo di Antinoo da Torre del Padiglione.

Fra le immagini del bitinio deificato emerge, per singolare importanza artistica, quella da pochi anni uscita alla luce dal bonificato suolo di Torre del Padiglione, latifondo nella solitaria e triste campagna romana, tra le antiche città di Lanuvio e di Anzio (1). È un rilievo di marmo di Carrara (fig. 734) in cui Antinoo è rappresentato sotto l'aspetto del dio Silvano: il giovine, stante e diretto verso sinistra, rivestito di corta *exomis*, con la testa coronata da un ramo di pino, impugna nella destra alzata un falcetto per recidere un tralcio di vite prosperosa; nella sinistra abbassata doveva sostenere un ramoscello di pino, attributo consueto del dio Silvano. In basso, a destra, è un cane che, sollevando il muso aguzzo, pare che segua l'azione del giovine suo padrone e a sinistra è l'ara coi frutti autunnali specificanti pur essi la natura del dio. La figura, che per lo schema si avvicina assai a quella del Doriforo policleteo con movimento inverso delle braccia, è trattata con insigne maestria, sia nelle parti nude di vera morbidezza carnosa, che nel vestito dal sapiente ed efficace giuoco del panneggiamento; ma tale maestria eccelle nella espressione della testa, nelle folte e floride anella della chioma scendenti sulla fronte, sulle guancie, sulla nuca, nella linea robusta del naso che costituisce uno dei più salienti tratti fisionomici della figura di Antinoo, nell'occhio incavato ed ombreggiato dalle accentuate sopracciglia, nelle labbra tumide e chiuse con il profondo incavo del corto mento.

Tutto spira mestizia pensierosa, ma non è quella mestizia delle opere di stile severo dei primi decenni del sec. V a. C.; è un sentimento

(1) Roma, Istituto dei Fondi Rustici.

nuovo, più profondo, più complesso, quasi ad esprimere un dubbio insanabile dell'anima, la quale, per contrasto, ha una veste corporea di bellezza voluttuosa e sensuale. Par quasi che in questa ultima creazione dell'arte pagana si rifletta lo spirito di decadenza della classica cultura degli ambienti più intellettuali e raffinati dell'impero, della cultura ormai troppo scettica per appoggiarsi con fede al passato, e già agitata e scossa dal desiderio insaziato di un bene creduto irraggiungibile e che, in seguito, potrà essere procurato dalla parola di Cristo. Tale nel cammino dell'arte è la importanza etica del tipo plastico della sentimentale figura del giovine bitinio, che con ragione può essere considerata come l'ultima, e però triste ed affannosa, tra le incarnazioni dei giovanili numi di Apollo, di Hermes, di Dioniso, sereni e tranquilli nella loro olimpica bellezza.

Gli scultori di Afrodisia. — Il rilievo di Torre del Padiglione è provvisto della firma del suo autore, graffita sull'ara; è un certo Antoniano di Afrodisia e perciò appartiene ad una cerchia di scultori, i quali hanno una patria comune, Afrodisia nella Caria, e che furono attivi tra la fine del I e la seconda metà del sec. II d. C. Altri nomi conosciamo di questa scuola per le firme che appariscono su monumenti usciti alla luce da varie località dell'impero: Aristea e Papia e Coblano. Ma, al contrario delle altre opere degli artisti di Afrodisia, in cui, come nella scuola di Passitele, sono ripresi i temi già trattati e seguiti gli schemi già riprodotti anteriormente, nell'opera sua Antoniano, pur ispirandosi, come si è osservato, a rilievi sepolcrali attici della fine del sec. V ed anche al rilievo pittorico ellenistico, palesa un valore d'arte più grande di quella di un semplice copista o di un rielaboratore di modelli del passato. Si deve infine aggiungere che gli artisti di Afrodisia, contrariamente a quelli della cerchia passitelica, riproducono con grande favore le creazioni ellenistiche, le quali vengono ora di moda influendo di assai sulla essenza e sugli aspetti della scultura romana, quale in seguito si svolgerà sotto gli Antonini.

L'ara di Ostia. — Ma altri ed importanti prodotti di scultura dell'epoca adrianea sono a noi pervenuti, alcuni dei quali debbono essere presi in esame. Un'ara da Ostia (1) (fig. 735), dedicata, come dice la iscrizione scolpita su uno dei lati, il primo ottobre del 124, è riccamente adorna di rilievi nei suoi quattro lati e questi rilievi sono incorniciati dai festoni di fiori e di frutti cadenti dalle quattro teste di ariete collocate agli angoli in alto. Tralasciando i rilievi di tre dei lati con le figure di Venere e di Marte, con gli Amorini trasportanti le armi del dio, col carro del dio vigilato pur esso da bambinesche figure di Amori, è d'uopo

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

fissare una speciale attenzione sul lato allusivo ad una delle leggende più sacre e più care al popolo romano, cioè quella dell'allattamento di Romolo e di Remo per parte della lupa. Ed invero in questa ara di Ostia si vede allargato e trasformato da semplice accenno decorativo ad illustrazione pittorica ciò che è ovvio incontrare nei rilievi politici, sacrali e funebri della età imperiale: il simbolo della vetusta e divina origine di Roma, cioè la lupa coi gemelli, il simbolo della potenza romana, cioè l'aquila.

(Brogi)

Fig. 735. — Ara di Ostia con la scena della leggenda della lupa romulea (m. 1,095 × m. 0,90).

Questi due elementi ornamentali sono qui introdotti in una bella scena, che ha per noi tutta l'apparenza di un quadro a rilievo e che si presenta a noi nell'aspetto come uno dei tanti rilievi cosiddetti ellenistici per l'accentuazione assai grande del paesaggio. Con un montuoso terreno a grotte e a pendii scoscesi o a picco è indicato il luogo rupestre, su cui sorse poi la città quadrata, il Palatino; qua e là piccole piante e piccole bestie agresti animano l'anfrattuosità della roccia, non solo, ma, in modo consimile a ciò che si osserva nell'arte ellenistica, non manca l'elemento soprannaturale, le figure cioè che personificano monti o fiumi, poichè qui il Palatino è sotto le forme di un giovinetto pastore seduto sull'alta cima, e il Tevere è sotto l'aspetto di un uomo anziano semisdraiato in basso con l'urna dell'acqua e la canna palustre. Il portento della fiera, resa benignamente umana verso i due innocenti bambini, appare a due pastori, di cui uno, quello barbuto, è Faustolo; così è qui seguita la versione del mito conforme al racconto di Dionigi di Alicarnasso (I, 79) risalente a Fabio

Pittore e conforme ad altri monumenti che rappresentano il mito medesimo, o contemporanei, o posteriori.

Come già a suo luogo vedemmo, il rilievo ellenistico dall'oriente si trasporta a Roma, e come pure si constatò, all'epoca imperiale romana debbono in realtà appartenere molti dei rilievi a noi pervenuti di contenuto o mitico o realistico, per lo più con intonazione agreste. Nell'ara di Ostia si ha invece un esempio di tale genere di rilievo di origine ellenistica, ma diventato veramente romano anche nel contenuto suo; ma questo rilievo ostiense è come un epigono esemplare dell'arte ellenistica, già di audacia espressiva assai grande, ma ormai coi segni di stanchezza e di esaurimento. L'indicazione del paesaggio attesta imperizia nel superare quelle difficoltà, di cui sembra che si fossero quasi compiaciuti gli artisti di tanti rilievi ellenistici: la roccia è sfaldata a larghi tratti e le bestiole rappresentate sono scolpite timidamente tra sporgenza e sporgenza di roccia, e meschine e misere sono le pianticelle, essiccato è l'arboscello su cui si poggia il Palatino. Si aggiunga che la legge della prospettiva comincia a non essere più sentita, che la figura del Tevere è impicciolita, ristretta come è in un angolo della scena e che l'aquila coi suoi vanni ripiegati non ha la potenza dell'uccello imperiale dal volo sublime. Ma con tutto questo la scena è sempre bella e possiede il decoro e l'accuratezza di esecuzione proprii dell'epoca di Adriano.

L'urna di L. Lucilio Felice. — Sotto questo imperatore pare che siano state predilette nei rilievi le figure di giovani Amorini. Già vedemmo come uno sciame di tali bambineschi esseri volanti adorni due lati dell'ara di Ostia e sia rappresentato scherzante con le severe armi del dio della guerra; ma peculiari di questo inizio di fase artistica sono alcuni sarcofagi con Amorini che scherzano, che danzano, che gozzovigliano (1). Rientra in questa serie di monumenti la pregevolissima urna ottagonale di L. Lucilio Felice dalla via Appia (2) (fig. 736). Sette figurine di bimbi provvisti di aluccie sono ripartite in sette lati dell'ottagono, mentre l'ottavo lato contiene l'iscrizione funebre; in alto da otto maschere faunesche pendono delicatissimi tralci di vite e di lauro, e gli Amorini sono pieni di vivacità nei loro atteggiamenti, nelle loro mosse graziosissime. È la parodia del ritorno da un'orgia: tre Amorini suonano strumenti, altri due danzano, un sesto si avanza barcollante, avvolto nel pallio, con la corona del convito sul capo, con una lanterna nella sinistra abbassata, il settimo tenta di accendere la sua facella ad una torcia colossale. Vengono alla mente gli angioletti bronzei di

(1) Specialmente in Atene, Museo Nazionale Archeologico e a Richmond, Coll. Cook.

(2) Roma, Museo Capitolino.

Donatello dell'altare della Chiesa del Santo a Padova: l'analogia è stringentissima tra le due insigni opere d'arte, ma compostezza maggiore, data la diversità della rappresentazione, hanno le figure dona-

(Moscioni)

Fig. 736. — Urna di L. Lucilio Felice (m. 0,66).

telliane. Può recare sorpresa che gioiose figure di fanciulletti alati abbiano ornato un monumento di triste, funesta destinazione, ma appunto ciò costituisce uno dei caratteri salienti di questa arte sepolcrale romana, in cui quasi sempre non è l'accenno alla morte, ma solo vi è il pensiero di rendere insigne e nobile il monumento funebre con scene di piacevole o leggiadra apparenza o di contenuto interessante pel mito.

I sarcofagi adrianei: il sarcofago della Oresteia del Laterano. — Comincia invero sotto Adriano la serie così numerosa dei sarcofagi a scene mitologiche espresse a rilievo, di un genere di monumenti che si ricollega e alla produzione degli ultimi tempi dell'arte etrusca delle urne e dei sarcofagi a rilievi e ai sarcofagi della Grecia. Ma più ancora che nelle urne e nei sarcofagi etruschi, nei sarcofagi romani quasi sempre manca la

correlazione stringente tra il contenuto del rilievo ed il carattere funebre del monumento; anzi vi è spesso totale indipendenza tra quello e questo. La maggioranza di questi sarcofagi appartiene all'età degli Antonini e dei Severi; solo pochi, e sono i migliori, risalgono all'impero di Adriano. Tra questi ultimi è da accennare a tre esemplari insieme rinvenuti non

(Alinari)

Fig. 737. — Sarcofago con scene del mito di Oreste.

lontano da Porta Viminale a Roma, in una tomba in laterizio di cui due tegole recavano marche di fabbrica, una del 134 e l'altra posteriore al 132 d. C. (1). Se uno di questi sarcofagi ha le ovvie figure adrianee di Amorini con festoni, negli altri due sono svolte scene di mitico contenuto altamente drammatico: in uno i casi salienti della Oresteia, nell'altro la strage dei Niobidi.

Scegliamo il sarcofago di Oreste (fig. 737) che ci offre un esempio dello stile narrativo o continuo che, con altissimo contenuto storico, vedemmo applicato nella colonna Traiana. Abbiamo la successione di varî soggetti strettamente connessi insieme, sicchè è impossibile sceverarli con linea retta l'uno dall'altro. A sinistra Oreste, simile ad Amleto, accompagnato dal fido Pilade, sta per slanciarsi verso l'ombra dell'ucciso padre che appare sulla tomba. Nel mezzo è la uccisione dei drudi: Clitemestra è già uccisa e giace al suolo, Egisto sta cadendo mortalmente ferito, al di sopra sono i due giovani amici agitati ed eccitati dalla strage e la vecchia nutrice che, inorridita, volge altrove lo sguardo; dietro il matricida già una Furia agita un serpente. A destra la scena è a Delfi, al santuario di Apollo; Oreste con somma cautela sta per abbandonare il tripode apollineo cercando di eludere una delle Furie addor-

(1) Roma, Museo del Laterano.

mentate al suolo. Scene delle avventure di Oreste in Tauride sono a rilievo più basso sul coperchio con maggior distacco tra figura e figura, e cioè il riconoscimento di Ifigenia e di Oreste, la discesa verso il mare con l'idolo di Artemide, il combattimento prima della partenza di Ifigenia con l'idolo.

(Alinari)

Fig. 738. — Rilievo dell'apoteosi della imperatrice Sabina.

La composizione principale è adunque mancante di chiarezza, affastellata come è di figure, e però ogni tentativo di isolare i gruppi, e così i varî episodi, riescirebbe vano. E vi è un possente contrasto di luci vive e di ombre profonde che, unitamente al carattere suddetto della composizione, come con giustezza fu osservato, produce l'effetto di una imitazione plastica della stridente combinazione di colori che, contemporaneamente, nella pittura era applicata in larga quantità in Roma per influssi di certo orientali. Guardando la composizione principale del sarcofago si prova la impressione di profondità senza sfondo, e le figure sembrano collocate come dentro delle nicchie. Prevalgono invero le forme corporee rese ad eguale rilievo, anche laddove per il sovrapporsi di due o più figure si esigerebbe un risalto diverso, dovuto alla minore o alla maggiore lontananza dall'occhio dello spettatore.

I rilievi dell'arco di Portogallo. — Come esempio di scultura ufficiale di carattere storico o politico dell'impero di Adriano si può addurre

uno dei due rilievi ora esistenti (1), che decoravano a Roma un arco trionfale distrutto nel seicento e che era situato presso la chiesa di S. Lorenzo in Lucina sul corso Umberto I; era questo l'arco del Portogallo, così denominato per la vicinanza sua alla sede dell'ambasciata portoghese. Nel rilievo qui riprodotto (fig. 738) è l'apoteosi della imperatrice Sabina, morta nel 136, riconoscibile dalla testa a torto giudicata un tempo moderna; nell'altro rilievo è la *laudatio memoriae* di Sabina stessa.

Nella scena dell'apoteosi è l'imperatore dal guasto profilo a causa del naso restaurato, seduto su trono con accanto un personaggio della corte. È qui un esempio di quelle personificazioni di luoghi che l'arte romana ereditò dalla ellenistica; invero nel giovine mezzo sdraiato, veduto di dorso, è da riconoscere il Campo Marzio, il luogo ove si compivano le cremazioni dei membri della famiglia imperiale; al di là del giovine s'innalza la fiamma della pira: Adriano segue con lo sguardo il portento dell'apoteosi della moglie sua che è trasportata al cielo da una donna alata, munita di lunga fiaccola, la *Aeternitas*. Nella figura della volante *Aeternitas* si è conservato il motivo sì magnificamente raggiunto nella Nike di Peonio della nudità di una delle mammelle e della gamba corrispondente, e la *Aeternitas* sembra in realtà inspirata a figure della cerchia artistica, a cui la Nike suddetta appartiene; rammenta poi d'altra parte questo gruppo della *Aeternitas* e della imperatrice sulle sue spalle il gruppo della Rugiada e dell'Aurora sulla corazza dell'Augusto di Prima Porta; ma la fresca leggiadrìa del gruppo di quest'ultima opera si è trasmutata in compostezza e dignità, tutt'altro che scevre di freschezza, nelle levigate forme del gruppo del rilievo adrianeo. E freddezza accademica è pure appariscente sia nella figura dell'imperatore, che in quella del Campo Marzio.

È da notarsi che, in origine, questo e l'altro rilievo gemello dovevano ornare un monumento innalzato alla memoria della morta imperatrice sul luogo ove il suo cadavere fu abbruciato; solo in seguito i due rilievi dovettero essere strappati e poi incastrati nel vicino arco detto di Portogallo.

Caratteri della plastica adrianea. — Riassumendo, la plastica sotto Adriano non sèguita nell'indirizzo di arte realistica col contenuto essenzialmente storico del tempo di Traiano, ma si ammanta o di un eclettismo di forme o di una eleganza ricercata di esecuzione, che generano un senso o di confusione, o di freddezza precorritrici del rapido decadimento, il quale si avverte subito dopo la morte dell'imperatore, sì appassionato, ma sì disordinato amante dell'arte. È un eclettismo di

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

contaminazione, è una eleganza di accademia che, corrispondendo alle tendenze romantiche di Adriano verso il passato, costituiscono un

(Anderson)

Fig. 739. — La Mole Adriana.

fenomeno comune alla contemporanea produzione letteraria greca e romana. Unica e veramente grande creazione di arte è la figura di Antinoo, figura pur essa eclettica, ma alla quale non si può negare in alcuni esemplari, come in quello di Antoniano, un soffio di arte creatrice, l'ultimo dell'arte pagana.

Si deve infine notare che con Adriano fanno la loro apparizione i seguenti caratteri nell'arte figurativa plastica: la rappresentazione dell'iride nel marmo mediante colpi di scalpello od incisioni, mentre prima s'indicavano i particolari dell'occhio col colore; la espressione nei busti anche di una parte delle spalle. Si aggiunga che si inizia ora la moda della barba, che il romantico imperatore introdusse dopo che da sì lungo tempo era andata in disuso e cioè fin dai primi tempi ellenistici.

Il Mausoleo di Adriano. — Nel 132, sei anni prima della sua morte, cominciò Adriano ad innalzare a Roma, per sè e per i membri della sua famiglia un imponente edifizio sepolcrale, la cosiddetta Mole di Adriano ora Castel S. Angelo (fig. 739). L'imperatore non vide il compimento della sua tomba che fu finita nel 139; in essa furono deposte dentro una urna di porfido le ceneri di Adriano e della moglie Sabina; ma servì inoltre questo grandioso monumento come luogo di sepoltura imperiale sino a Caracalla (217).

Pei suoi caratteri di assieme il Mausoleo di Adriano è il più grandioso tra i monumenti funebri, che rappresentano il tipo di costruzione derivato dall'arte ellenistica e usato o come trofeo o come tomba. Vi è lo zoccolo quadrato lungo m. 84 e rivestito di travertino, su cui si innalza un tamburo del diametro di m. 64 ed alto m. 21, già incrostato di marmi e con le pareti adorne di pilastri; sull'architrave stavano statue marmoree e al disopra ancora, con probabilità, su di un basamento a gradinata coronava l'edifizio una specie di rotonda sostenente la statua colossale dell'imperatore su quadriga; tutto l'assieme misurava in altezza circa 50 metri. Alla camera sepolcrale conduce una rampata ad elica a dolce salita. Attorno all'edifizio era una monumentale cancellata e, dinnanzi, l'ingresso sul Tevere era preceduto dal cosiddetto ponte Elio, la cui primitiva costruzione si è conservata in tre delle sue pile.

Purtroppo il monumento è sino a noi pervenuto guasto oltremodo e deformato in parte essendo stato adibito a fortilizio. Già nel 573 le statue e gli altri ornamenti decoranti l'esterno della Mole furono gettati dai Romani, ivi rifugiatisi, sui Goti condotti da Vitige. Specialmente poi sotto il pontificato di Alessandro VI (1492-1503) furono inflitte al venerando edifizio spogliazioni di marmi e di musaici e vi si costrussero sopra delle opere di difesa; ulteriori guasti furono infine perpetrati in occasione dell'assedio del 1527.

Attività edilizia di Adriano fuori di Roma. — È naturale che l'attività edilizia di Adriano si esercitasse non solo a Roma e nella villa tiburtina, ma anche nelle regioni del vasto impero, che egli volle visitare ed ammirare nelle località più celebri o per bellezze naturali o per decoro di opere d'arte o per singolarità di monumenti. In special modo fu prediletta, ed è naturale anche questa predilezione, la città di Atene, ove fu condotto a termine il tempio di Zeus olimpico, che ripeteva le sue origini

dalla seconda metà del sec. VI a. C. e furono innalzate novelle costruzioni (la biblioteca o *stoà* e la porta di Adriano). E così a Pergamo per impulso del romantico imperatore sorse il Traianeo, ad Adalia fu costruita una monumentale porta della città e s'innalzarono templi a Cizico, ad Aizanoi (Frigia), a Gerusalemme.

El Chasne. — Nel 131 Adriano nelle sue lunghe peregrinazioni giunse a Petra, la città araba dei Nabatei, situata all'incrocio di due strade carovaniere. Era questa città un centro importante di commercio e un luogo frequentatissimo di transito; essa città giaceva in modo pittoresco tra rupi rossastre ed era in parte scavata nella roccia; anzi la necropoli sua era di carattere essenzialmente rupestre, con facciate scolpite nella roccia in modo consimile ai sepolcri rupestri dell'Egitto, alle tombe di Paflagonia, della Frigia, della Licia ed anche dell'Etruria (Castel d'Asso). È presumibile che la visita imperiale in questa curiosa località, analogamente a quanto avveniva negli altri paesi visitati, abbia causato una più vigorosa fioritura edilizia. Ed è invero da ammettere che alla età adrianea appartenga il monumento più insigne di Petra (fig. 740) palesante, in ambiente esotico, il forte influsso dell'arte architettonica ellenistica, la quale qui già assume quei caratteri barocchi che si accentueranno in seguito.

Il monumento è un tempio rupestre chiamato dagli indigeni El Chasne, alto m. 26; il simbolo egizio del disco solare, come acroterio del frontone nella parte inferiore del monumento, e la figura di Iside a rilievo nella costruzione circolare del piano superiore indicano come patrona del tempio la dea Iside, la divinità il cui culto per cause politiche Adriano tanto assecondò nelle regioni orientali dell'impero. El Chasne è di ordine corinzio nelle colonne; nella parte inferiore è una facciata di tempio tetrastilo con ai lati due intercolunni chiusi, decorati a rilievo; al di sopra del frontone su di un cornicione in modo barocco si eleva una costruzione circolare, che rammenta quella del monumento coragico di Lisicrate, e che è collocata tra due costruzioni laterali e a spigolo coronate da un frontone spezzato. Gli elementi ellenistici sono assai chiari nella corretta espressione delle varie parti architettoniche, nella ricchezza e nella cura esecutiva degli ornati; la stranezza di ciò che si osserva nella parte superiore, insieme con alcuni aspetti architettonici che già si notano nella villa tiburtina, preannuncia lo stile barocco, che ormai trionferà sotto la dinastia degli Antonini; ma stranezze di tal genere in edifizi fittizi, e cioè nella pittura, già erano da tempo invalse; esse invero ci appaiono nel quarto stile pittorico pompeiano.

I ritratti del Fayoum: il ritratto di Aline. — Rimanendo in Oriente si può constatare un altro adattamento dell'arte classica ad usi locali. Dal Fayoum, nelle vicinanze della palude Meride in Egitto, è venuta

alla luce una importante serie di ritratti su sottili tavolette di legno o, più raramente, su lino, riproducenti persone defunte, poichè, pur essendo il cadavere mummificato avvolto in fascie secondo la vetustissima usanza dell'Egitto, nel primo secolo dell'êra volgare si cominciò a porre al posto del volto una tavoletta o una pezza di lino, su cui erano ritratte le sembianze della persona defunta con quella sorprendente vivacità e con quell'efficace verismo, che costituiscono le qualità non solo del ritratto ellenistico, ma anche di quello romano. L'analogia invero dei ritratti del Fayoum con quello, per esempio, pompeiano di Paquio Proculo e della moglie sua è di una evidenza luminosa. La pittura in questi ritratti egiziani è condotta talora a tempera, talora con colori a cera, all'encaustico; nei tratti pur individuali del volto si nota per lo più la espressione di folta ed ondulata chioma e sempre una grandezza esagerata dell'occhio che appare sbarrato; ma si sa che era costume antico degli Egizi, e conservato anche in questi tempi imperiali, di raggiungere con sapiente tintura l'apparenza di un occhio esageratamente grande.

(da Noack)

Fig. 740. — Tempio rupestre a Petra: El Chasne.

All'età di Adriano e cioè al 127 risale, secondo probabilità, il ritratto su lino a tempera di una giovine donna, di una certa Aline, proveniente da Hawara (antica Arsinoe) (1) (fig. 741). È una donna dalle fattezze

(1) Berlino, Musei (Riparto Egiziano).

un po' grassoccie e sensuali, ben adorna di gioielli; essa ci può offrire una idea di tale genere pregevolissimo dell'arte del ritratto.

Il tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano. — Dopo le ricche, imponenti opere architettoniche di Traiano e di Adriano nella capitale si ha una relativa sosta edilizia sotto gli Antonini, sosta che dura sino ai Severi. Meglio adunque che a Roma ed in Italia occorre ammirare la produzione architettonica degli Antonini nelle provincie e precisamente in Oriente.

(da *Ant. Denkm.*)

Fig. 741. — Ritratto di Aline su stoffa da Hawara.

Di Antonino Pio (138-161), oltre al tempio di Adriano, si può addurre il tempio che il buon imperatore dedicò nel Foro Romano (fig. 742) alla moglie sua Faustina, morta nel 141, e che dopo la sua morte ebbe una ulteriore consacrazione al suo nome. Già fu citato questo tempio a proposito della analogia sua col porticato anteriore del Pantheon; se l'interno dell'edifizio per la sua trasformazione nella chiesa di S. Lorenzo in Miranda è stato guastato e in parte distrutto, intatta è la facciata, all'infuori del frontone. Il tempio, esastilo, ha i soliti caratteri italico-romani, il podio cioè e la lunghezza del porticato che qui è di tre intercolunni; le colonne corinzie di marmo cipollino, liscie, sostengono l'architrave, su cui nel lato anteriore è la iscrizione; negli altri lati corre invece un elegante, accurato, sebbene freddo fregio ornamentale a grifoni e a candelabri con racemi.

Il teatro di Aspendo. — Ma più ci attrae ora l'Oriente e cioè l'Asia Minore (Aspendo, Termesso) e la Siria (Baalbeck, antica Eliopoli). Di Aspendo è notissimo il teatro costruito sotto Antonino Pio dall'architetto Zenone (fig. 743). Poggiato, come di consueto, al pendìo di una collina, costituisce questo teatro un semicerchio del diametro di m. 95,50 con 39 gradinate divise in due serie. La scena, lunga m. 62,50 e larga m. 4,10, era in legno, ma veramente notevole per la sua architettura è la parete del proscenio, tuttora esistente, sebbene priva delle

sue colonne, delle statue e di parte della sua decorazione. Si divide questo prospetto della scena in due piani, ed in ambedue i piani il principio decorativo è dato da colonne che, disposte a coppia su di un basa-

(Brogi)

Fig. 742. — Foro Romano: il tempio di Antonino e di Faustina.

mento, sono sull'architrave collegate tra di loro e col muro che serve loro di sfondo con un fregio decorativo. È presso a poco quanto già abbiamo avuto occasione di vedere nel Foro transitorio o di Nerva.

Nel piano inferiore le colonne erano di ordine jonico, nel superiore corinzio e nel piano superiore sosteneva ciascuna coppia di colonne un timpano proprio, il quale alternativamente è triangolare e semicircolare, sì da costituire delle vere edicole o tabernacoli. Ma nel mezzo, al disopra

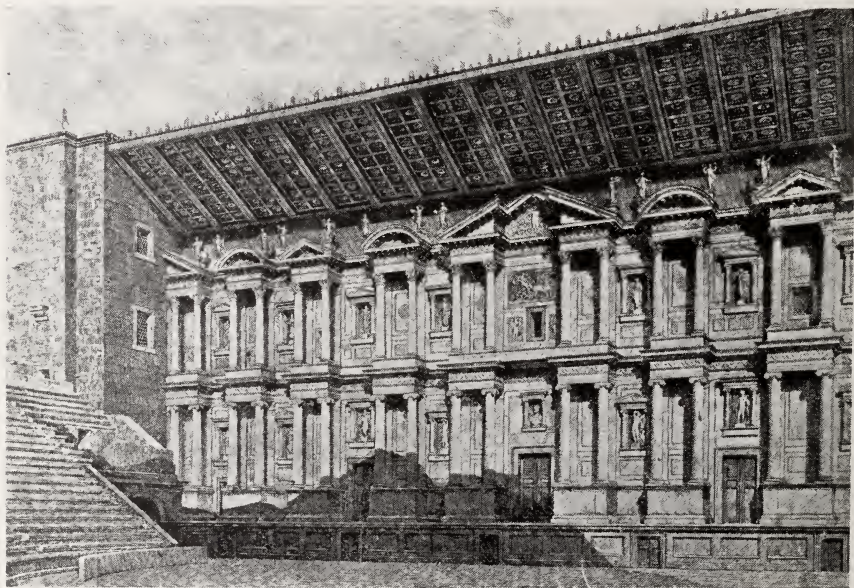
della porta centrale, un unico frontone triangolare riunisce le due coppie di colonne, ma la parte di mezzo di questo frontone è rientrante, appoggiata cioè al muro di fondo, mentre gli angoli suoi erano sporgenti, poggiati sui due epistili delle due coppie di colonne. È ripreso

(da Niemann)

Fig. 743. — Ricostruzione della scena del teatro di Aspendo.

in tal modo un motivo di carattere barocco, che ci fa ricordare quanto è espresso nell'edifizio isiaco rupestre di Petra. A maggior ornamento di questa ricca parete teatrale tra coppia e coppia di colonne nel muro sono incavate delle nicchie per contenere statue, le quali nicchie ad edicola costituiscono ormai in questa arte architettonica dell'impero romano, dal Pantheon adrianeo in poi un motivo largamente usato.

Il tempio di Termesso. — Un carattere barocco di altro genere per ciò che concerne la forma di un frontone, un vero snaturamento delle pure forme architettoniche elleniche si ha in un tempio di Termesso (fig. 744). Questo tempio di ordine corinzio, prostilo, esastilo, col porticato della profondità di due intercolunni, ha un ricco architrave, il quale sopra l'intercolunnio mediano è spezzato, perchè poggia su di esso un arco rotondo, che occupa in tal modo la parte centrale del frontone. Questo arco, che sì malamente spezza il campo del frontone producendo nell'assieme una forte stonatura e che non possiede alcuna funzione statica, è stato espresso per accentuare il passaggio mediano conducente

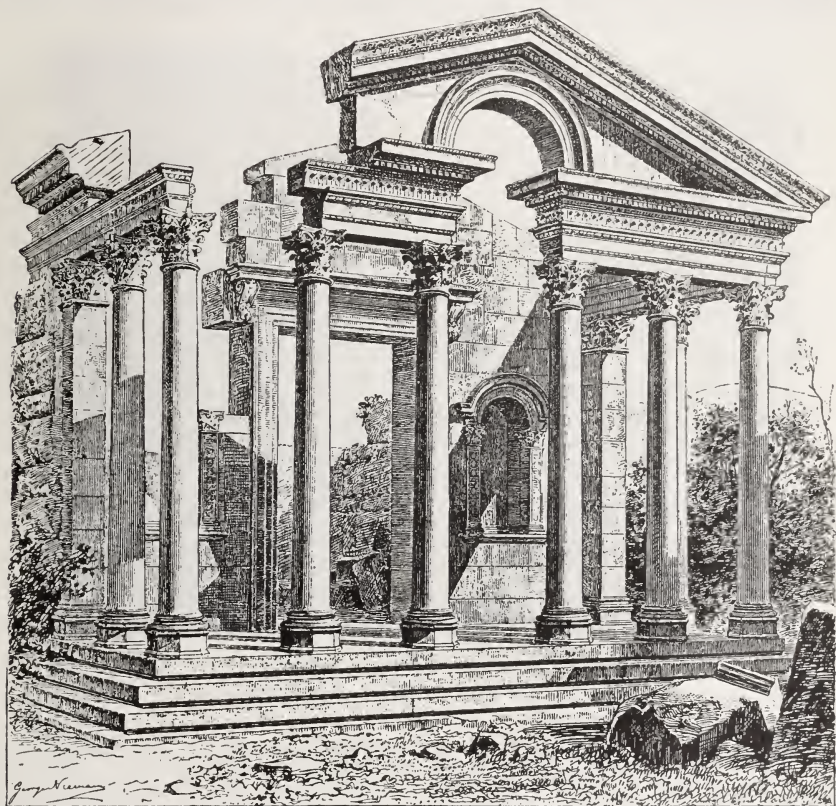
nel tempio e per dare snellezza a tutto l'assieme. Consimile motivo, ma in funzione puramente ornamentale e cioè nella decorazione di una parete, già si ebbe occasione di vedere nei lati minori dell'arco d'Orange.

(da Niemann)

Fig. 744. — Tempio di Termesso in Pisidia.

Secondo ogni probabilità è lo spirito dell'arte ellenistica che si palesa nel tempio di Termesso esprimendosi, come già prima nelle pittura e nella decorazione, in forme bizzarre e capricciose.

Il tempio di Bacco ed il tempio rotondo di Baalbeck. — A Baalbeck già si vide il tempio maggiore, ora rivendicato ai primi decenni dell'êra volgare; ma gli altri due celebri edifizi sacri di questa località, il tempio minore o di Bacco ed il tempio rotondo, furono innalzati, secondo ogni verosimiglianza, sotto l'impero di Antonino Pio.

Il tempio di Bacco (fig. 745 e fig. 746), di ordine corinzio, era perittero, octastilo con quindici colonne per ciascun lato maggiore; s'innalzava su di un alto podio ed era accessibile per mezzo di un'ampia gradinata.

Nel lato anteriore della cella si apre un vastissimo portale, di circa m. 6,30 di larghezza e di m. 12,60 di altezza. Per la ornamentazione degli stipiti e dell'architrave si è ricondotti come a modello alla porta settentrionale dell'Eretteo; ma, osservando bene la decorazione delle

(*Photoglob*)

Fig. 745. — Baalbeck: tempio di Bacco (esterno).

due porte e confrontandole tra di loro, bene si percepisce il distacco tra le forme nobilissime del secolo v e la esuberanza, ricercatrice di facile effetto, del secolo II d. C.; per esempio il fregio di viticci tra le due mensole dell'architrave con le profondità piene di ombre sembra staccato completamente dal fondo.

L'interno della cella è veramente magnifico: le sue pareti sono adorne di mezze colonne corinzie alte m. 13 con podio e con epistilio continuati; tra colonna e colonna è una duplice fila di nicchie; quelle del piano inferiore sono con architrave centinato, quelle del piano superiore a vera edicola con frontone. Il legame, sotto certi rispetti, con ciò che ci appare nella parete della scena del teatro di Aspendo è evidente; ma in questo ultimo monumento maggiore è la ricchezza e la varietà del motivo architettonico, nè vi è quella grandiosità che è insita nella costruzione di Baalbeck. Ricordiamoci poi che, come precedenti del motivo delle mezze-colonne sporgenti dalle pareti interne, già incontrammo i pilastri dell'interno del Didimeo e le vere mezze-

colonne joniche dell'interno del tempio di Apollo Epicurio a Basse. Nella parte occidentale della cella vi era una cripta con sopra un podio a cui conduceva una scalinata, e, corrispondentemente a questa parte della cella, nel muro perimetrale non sono espresse delle mezze-colonne,

(*Photoglob*)

Fig. 746. — Baalbeck:
tempio di Bacco (interno); veduta presa prima del restauro della porta.

ma dei pilastri. Si ha qui da riconoscere l'*adyton* del santuario, il luogo che non doveva essere toccato da piede profano, e questo *adyton* di forma usitata nei santuari siriaci è l'elemento esotico in un tempio di classica apparenza, corrispondendo perfettamente all'*adyton* del tempio ellenistico dei Misteri, pure di origine orientale, del santuario di Samotracia.

L'effetto della parete sì superba della cella con lo sfondo dell'*adyton* sopra-elevato doveva essere diverso dall'effetto attuale con la luce che ora, essendo distrutto il tetto, circonda ogni parte, ogni membro architettonico. Tutta la cella aveva come unica fonte di luce il grande portale, ma con tale luce, che copiosa doveva affluire dal lato est dentro il tempio ad illuminare direttamente l'*adyton*, meglio potevano essere accentuati i contrasti di chiaro e di scuro nelle forme e nelle ornamentazioni. Si osservi inoltre che il portale di Baalbeck richiama la porta del tempio di Termesso e che le nicchie ad arco del piano inferiore della cella richiamano le finestre laterali della porta pure del medesimo tempio.

Nel tempio rotondo di Baalbeck (fig. 747) si hanno forme irregolari dovute a questo indirizzo barocco, ormai trionfante nell'architettura. Anche qui si ha il solito podio con la solita gradinata di accesso ed il

(*Photoglob*)

Fig. 747. — Baalbeck: tempio rotondo.

porticato anteriore mantiene sempre la forma rettangolare, ma l'edifizio è cilindrico, sormontato da una cupola. Nella parete interna all'ingiro sono nicchie del solito tipo di edicola o di tabernacolo; nella parete esterna invece sono incavate cinque ampie nicchie ad arco come nel tempio di Bacco ed in quello di Termesso; ma qui si nota che la parete di fondo è semicircolare e che la mezza cupoletta in alto è occupata da un ornato a forma di conchiglia. Si ha adunque qui il motivo della nicchia a conchiglia che nell'arte decorativa romana ci appare fin dalla età augustea nella decorazione pompeiana del terzo stile; ma l'applicazione frequente di questo motivo comincia ora sotto gli Antonini. Ma il carattere barocco dell'edifizio si manifesta nella centinatura del podio e della trabeazione che si riuniscono con le sei colonne corinzie esterne sì da costituire cinque veri spazi semicircolari. Ad ogni colonna corrisponde nel muro della cella un pilastro di lieve sporgenza e questi pilastri poi sono riuniti tra di loro con un fregio di festoni.

L'architettura in Asia Minore ed in Siria. — Questa fioritura architettonica in Oriente tocca il suo culmine sotto gli Antonini, nell'Asia Minore con varietà e bizzarria maggiore di aspetto e minore potenzialità tecnica, nella Siria con forme più grandiose e con esuberanza che si esplica in special modo nei particolari. È qui la espressione di un'architettura derivata dall'arte ellenistica ed astretta alle esigenze della potenza romana. E questa è pur sempre, in uno stadio avanzato di maggior ricchezza, la corrente d'arte architettonica che, per opera di Apollodoro di Damasco e per il gusto personale di Adriano, il quale aveva viaggiato per l'Oriente ammirandone i prodotti artistici, già si era introdotta in Roma, spargendosi pel mondo romano, nel qual mondo, analogamente, seguendo la medesima via da oriente ad occidente, si erano diffusi i culti degli dèi asiatici e siriaci.

Le stele funerarie palmirene. — È singolare, come fu osservato, che in questa architettura dell'Oriente, e specialmente siriaca, l'arte figurata, che a Roma in precedenza sì strettamente era connessa con le parti tettoniche degli edifizi, ha un posto assai limitato. I prodotti invero di scultura locale, come, per esempio, le stele funerarie palmirene di grigiastro calcare, hanno uno stile di uniformità, di rigidezza schematica, mentre al confronto risalta l'abilità somma nella esuberanza della decorazione.

Si osservi, come esempio, un busto femminile in altorilievo di una stele di Palmira (1) (fig. 748). Il carattere provinciale di questo prodotto di arte siriaco-romana risalta evidente nel modo assai duro ed anche convenzionale con cui è trattata la figura nell'assieme e nei particolari. Questa dama palmirena è riccamente adorna sì da farci rammentare per il lusso esuberante dell'abbigliamento altri prodotti di arte provinciale di altre età, la dama iberica di Elche, la etrusca Larthia Seianti di sarcofago chiusino. La sopravveste, certo di stoffa finissima, è tenuta legata alla spalla sinistra da una grossa borchia di nobile metallo, mentre al disopra è disposto il mantello che ricopre il capo. Il quale è ricinto di un grosso diadema, certo aureo con decorazioni a riquadri, mentre pesanti orecchini sono appesi ai lobi delle orecchie e due collane di diverso aspetto circondano il collo ed una grossa, ritorta armilla serpeggia attorno al polso sinistro. La posa della dama col gesto ricercato di ambedue le mani, la espressione pretenziosa del volto, la ricchezza esagerata dell'abbigliamento, la durezza dello schema rigidamente frontale, con la impassibilità di sguardo negli occhi enormi e ritagliati ad angoli, sono un preannunzio in questa produzione artistica dell'Oriente di ciò che sarà peculiare dell'arte figurata bizantina.

---

(1) Roma, Museo Barracco.

Arte ritrattistica sotto Antonino Pio: una Vestale massima e il busto di Remetalce. — Come esempi di arte plastica prettamente romana sotto Antonino Pio possono essere addotti due ritratti. Il primo di essi ritrae una Vestale massima (1) (fig. 749) e proviene, insieme ad altre statue o frammenti di statue di varia età, pure rappresentanti Vestali massime, dal peristilio della sede di queste sacerdotesse nel Foro Romano. La statua di marmo di Carrara è pervenuta a noi solo nelle parte superiore del corpo con mancanza degli avambracci; ma, per fortuna, in modo egregio è conservato il volto di donna non più giovine dai tratti severi, denotanti un carattere imperioso e difficile. Con esatto verismo è espresso il costume: la lunga ed ampia tunica di lana bianca (*stola*) annodata con un cordone sotto il petto, il mantello (*pallium*), pure di lana, ricoprente il capo e sostenuto con bell'effetto di pieghe sul braccio sinistro, la singolare acconciatura del capo. Si compone questa acconciatura della cuffia di lana (*infula*) costituita di sei striscie, che rappresentano altrettante treccie (*seni crines*) con le due lunghe estremità scendenti sul petto, del velo o scialle (*suffibulum*) che, ricoprendo l'occipite e le spalle, veniva fissato sul dinnanzi, alla base del collo, da una fibbia. La somiglianza di trattamento esecutivo ed anche di espressione coi ritratti della imperatrice Faustina seniore, ci induce a collocare questa Vestale precisamente all'età di Antonino.

(Moscioni)

Fig. 748. — Rilievo palmireno.

Il secondo ritratto che qui è addotto è di singolare espressione, sicchè volgarmente fu creduto che riproducesse le sembianze di Gesù Cristo (fig. 750). Proviene questo marmo dal teatro di Dioniso in Atene (2) e rappresenta, secondo probabilità, Remetalce, il quale fu

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

(2) Atene, Museo Nazionale Archeologico.

re del Bosforo dal 132 al 154 d. C. La prima fantastica popolare denominazione era in realtà basata sul riconoscimento di un innegabile carattere semitico di questo ritratto, così suggestivo e così singolare nella produzione ritrattistica classica. Ma sono in esso ritratto mantenute in modo veramente egregio quelle qualità della ritrattistica dell'ellenismo con la produzione esatta dei salienti tratti etnici delle persone riprodotte. Una espressione commista di sensualità e di melanconia, propria dell'Oriente, emana dalle sembianze di questo personaggio che per la sua essenza orientale così spiccata sembra, per ripetere l'osservazione già fatta da altri, ricollegarsi direttamente a tipi come quello del ritratto di Mausolo di Caria, vero precursore dei ritratti ellenistici. E sono in questo marmo ateniese gli effetti dell'arte plastica degli Antonini; con la liscia, molle superficie delle carni contrasta la ricca modellatura dei capelli accavallati a grosse ciocche con profondità piene di oscurità ottenute col trapano; nella iride è già in accentuato modo espressa la incisione circolare e la pupilla è data da una cavità profonda divisa in due settori da una lineetta rilevata. È questo un metodo convenzionale di espressione dell'occhio, ormai in uso sino alla seconda metà del secolo III, col quale metodo si vuole rendere l'effetto della mobilità e della vivacità dello sguardo.

(Brogi)

Fig. 749.
Statua di Vestale dal Foro Romano.

Le tombe dei Pancrazi e dei Valeri nella via Latina. — Una idea dell'arte pittorica sotto Antonino Pio si può desumere dalla decorazione di due tombe della via Latina presso Roma, la cui costruzione in questa età, e precisamente alla metà circa del sec. II, ci è provata dai bolli dei loro mattoni. Sono le tombe cosiddette dei Pancrazi e dei Valeri, in cui alla pittura nella decorazione si unisce lo stucco. Anzi nella prima di queste tombe sono vere rappresentazioni mitologiche, che corrispondono a quelle dei contemporanei rilievi di sarcofagi. Nella volta invero

della tomba detta dei Pancrazi (fig. 751) sono quattro riquadri con scene desunte dal mito: Admeto che ottiene la mano di Alceste, Ercole dionisiaco suonante la cetra, il giudizio di Paride, Priamo alla presenza di Achille.

(Alinari)

Fig. 750. — Ritratto, forse di Remetalce, re del Bosforo.

Si veda, per esempio, la parte della volta rappresentante il giudizio di Paride: Mercurio, bella figura atletica, provvisto di un grave caduceo, indica le tre dee a Paride che, vestito completamente all'orientale, sta seduto dubbioso nel difficile giudizio; delle dee la prima è Venere, quasi ignuda che, conscia della sua superiore bellezza fisica, già presente la vittoria; segue Minerva che si volge a Giunone; già sembra eccitato in ambedue queste dee quel sentimento di stizza vendicativa, che porterà infinito lutto a Priamo e alla sua stirpe. Si aggiunga che nello sfondo, a semplice graffito, è accennato un edifizio. Nella scena vi è enfasi di atteggiamento ed il disegno è sciatto con ignoranza delle proporzioni; se Paride si alzasse in piedi sarebbe gigantesco in confronto della dea vincitrice, Venere. È certo una inferiorità innegabile rispetto agli stucchi della Farnesina, pieni di freschezza e di leggiadria, e tale inferiorità è evidente anche per ciò che concerne la distribuzione degli ornati nel campo della volta. La incorniciatura del riquadro centrale è a linee variamente curve con spazi ovaleggianti a punta, contenenti figurine di Amorini e di Vittorie; vi si avverte quella inclinazione al bizzarro che è propria dell'arte degli Antonini e dei Severi. Le belve, le sfingi dei riquadri inferiori sono freddamente eseguite; vi è in esse quella rigidezza che, nel campo maggiore della decorazione a rilievo marmoreo architettonico, si è riconosciuta nel fregio del tempio di Faustina.

La base della colonna Antonina. — Alla morte di Antonino Pio i suoi successori Lucio Vero e Marco Aurelio (161-180) innalzarono nel Campo di Marte a Roma, nelle vicinanze della odierna piazza di Monte Citorio, una colonna in suo onore. Questa colonna, alta la metà delle due colonne a noi pervenute di Traiano e di M. Aurelio, era di granito egiziano, priva perciò di rilievo, con la statua del deificato imperatore in cima e con una base marmorea istoriata. E questa base quadrangolare

è sino a noi pervenuta (1). Sul lato principale è l'apoteosi di Antonino e di Faustina con le figure simboliche del Campo Marzio e di Roma: è il tema che già abbiamo visto trattato in un rilievo adrianeo e che anche

(Brogi)

Fig. 751. — Tomba dei Pancrazi: parte della volta.

qui ha una trattazione analoga; nel lato opposto è la iscrizione, mentre negli altri due lati si ripete una scena singolare, cioè la giostra militare (*decursio*) fatta in occasione della imperiale deificazione (fig. 752). Nel centro sonó due gruppi di fanti, ciascuno composto di un signifero, di un ufficiale, di tre pretoriani; all'intorno galoppano i cavalieri formando un vero cerchio sì da suscitare, col loro galoppo uniforme, la idea di un carosello da fiera.

Presi singolarmente cavalli e cavalieri non sono privi di vita e di nobiltà, ma la impressione generale, anche per le piccole prominenze sullo sfondo, è quasi di avere dinnanzi a sè dei soldatini di piombo, nè si deve nascondere che in modo goffo s'inerpicano a destra questi cavalieri, e quelli diretti a sinistra, e quelli diretti a destra al fine di produrre l'effetto di una cavalcata in circolo, come fosse vista dall'alto. Già vi è un incipiente schematismo compositivo, una impotenza ed una inabilità cha preannunziano il decadimento dell'arte figurata pagana.

---

(1) Roma, Palazzo del Vaticano (Giardino della Pigna).

E povertà d'inventiva è assai manifesta nella esatta ripetizione di questa scena di *decursio* nei due lati. Dovrebbe questa scena esprimere una mossa cavalcata; vi è dunque ripreso il tema del fregio del Partenone,

(Moscioni)

Fig. 752. — Base della colonna Antonina: rilievo della *decursio* (m. 2,47 × 3,38).

ma quale distacco! Come la varia, ricca composizione improntata di divina idealità si è trasmutata in una monotona, goffa ripetizione di schemi, che nemmeno di una linea si sollevano dalla terrestre realtà.

La colonna istoriata di M. Aurelio. — Quella importanza storica ed artistica che ha la colonna Traiana per il tempo dell'ottimo imperatore possiede per la età di M. Aurelio la colonna gemella (fig. 753) che in una iscrizione latina è chiamata *centenaria* (di 100 piedi) *divorum Marci et Faustinae.* S'innalza essa tuttora a Roma in piazza Colonna su di una base moderna, dovuta ad un restauro operato nel 1589; in rilievi a spirali scolpiti in marmo di Carrara è la celebrazione delle imprese guerresche di M. Aurelio, la cui statua e quella della moglie Faustina erano collocate in cima. Come nella colonna anteriore, anche in questa è una figura di Vittoria adornante il trofeo, la quale divide il lungo rilievo elicoidale in due parti distinte: la prima si riferirebbe alla guerra contro i Marcomanni (169-172) e la seconda a quella contro i

Sarmati (174-176). Ma sembra che alla prima di queste due imprese siano riferiti episodi della seconda, come l'episodio del miracolo della pioggia che, secondo il racconto di Dione Cassio (71, 8 seg.), apparterrebbe all'anno 174.

(Brogi)

Fig. 753. — Colonna di M. Aurelio.

Come Traiano nella colonna che da lui prende nome, così M. Aurelio in questo suo monumento onorifico appare rappresentato più volte, qui ben 59 volte; ma, conforme alla sua mite natura, l'imperatore filosofo non mai partecipa a combattimenti, non mai impugna la spada.

Singolare è la rappresentazione del miracolo della pioggia (fig. 754). Nella regione dei Quadi, le legioni, a cui le acque sono state intercettate dai barbari, soffrono una terribile siccità, ma, secondo la credenza dell'imperatore stesso, per intervento divino un violento acquazzone libera dalle sofferenze i Romani ed arreca lo sgomento e la morte nelle file dei nemici. È nel rilievo una vera personificazione della pioggia torrenziale che ci colpisce per la sua immediatezza e potenza di effetto e che ci fa rammentare i versi ovidiani delle *Metamorfosi* (I, v. 264 e seguenti): « E Giove fa uscire Noto, e Noto vola con madide ali, col volto spaventoso ricoperto di picea nebbia; la barba è greve di nembi e dai bianchi capelli fluisce l'acqua ad ondate ». In modo assai abile, nel rilievo alla parte superiore del dio della pioggia, che pel tipo suo si ricollega alla figura del *Coelus* dei monumenti romani, è riunita la naturalistica rappresentazione della pioggia stessa, che a torrenti scroscia giù dalla barba, dai capelli, dalle braccia, sicchè la figura umana pare dissolversi in acqua; ed il carattere melanconico che è insito in figure di fiumi e di esseri acquatici è qui vieppiù accentuato in una espressione di cruccio affannoso.

A sinistra sono alcuni dei legionari romani sovrapposti a più piani, mentre proprio al disotto del dio delle acque si ammonticchiano i cadaveri

dei Quadi ed i cavalli loro invano lottanti per la propria esistenza. Ben con ragione fu osservato che questo episodio è espresso con un accento tale da far rievocare i biblici racconti, ed invero la esultanza

(Anderson)
Fig. 754. — Colonna di M. Aurelio: rilievo del miracolo della pioggia.

dei Romani salvi per intervento divino e coi nemici abbattuti ricorda la esultanza con la quale l'Antico Testamento riferisce il miracoloso passaggio del Mar Rosso. In realtà è in questo rilievo un carattere di contenuto e di espressione, che preannunzia quanto il primitivo rilievo cristiano saprà poi esprimere nelle pareti dei sarcofagi a rilievo. È più che spiegabile pertanto che questo miracoloso avvenimento, che l'imperatore attribuì all'aiuto divino, abbia potuto essere ascritto dai Cristiani alla preghiera che i soldati loro correligionari dovettero innalzare a Dio.

Ed ora un altro episodio (fig. 755): vi è la esecuzione capitale di sei Germani dall'alta persona, dal nobile volto barbuto; due sono già decapitati ed i loro corpi con le mozze teste giacciono al suolo, altri due già stanno sotto la imminenza del vigoroso colpo di spada che deve troncare loro la vita; gli ultimi due con le mani legate dietro il dorso palesano l'angoscia della terribile attesa. È curioso che esecutori di tale

giudizio capitale siano pure barbari, mentre cavalieri romani circondano il luogo della esecuzione. Manifestamente si tratta della punizione di ribelli che i Romani fanno eseguire da coloro che sono rimasti fedeli.

(Anderson)

Fig. 755. — Colonna di M. Aurelio: rilievo della esecuzione di alcuni Germani.

La colonna aureliana che ci presenta una minuziosa, circostanziata visione delle prime fasi della secolare lotta tra Roma e Germani, che portò al pieno sfacelo dell'impero, senza dubbio è di pregio assai grande per noi ed è il monumento figurato di maggiore importanza della età degli Antonini. Posta tuttavia in confronto con la colonna di Traiano, ben dimostra come in quello spazio di settanta o di ottanta anni che intercede tra gli innalzamenti delle due colonne imperiali gli intenti e gli aspetti dell'arte figurata siano andati trasmutandosi. Certo vi è decadenza nelle forme e vi è maggiore rozzezza espressiva ed alcune figure già sembrano automi, rinserrate come sono le une accanto alle altre a varie file sovrapposte, come nei rilievi dei sarcofagi contemporanei. Non si deve tuttavia negare che talora vi è potenza di effetto assai grande; il *pathos* poi, che in alcuni rilievi della colonna Traiana scaturisce in modo assai tragico dalle speciali circostanze e dal carattere degli avvenimenti rappresentati, pare invece nella colonna aureliana

compenetrato in tutte le figure, le quali hanno in maggior grado quella tristezza intima dell'animo che già vedemmo accentuata nell'arte classica nel tipo di Antinoo. Non solo la figura imperiale, ma legionari e barbari sono pervasi tutti di spirituale severità che, come è stato osservato, si diversifica dalla antica serenità dei Greci come le meditazioni di M. Aurelio differiscono dai pensieri ideali di Platone.

(Brogi)

Fig. 756. — Rilievo:
M. Aurelio riceve l'omaggio di vinti barbari.

Per di più, mentre nella colonna di Traiano le rappresentazioni si svolgono in una serie progressiva ed ininterrotta di avvenimenti, qui gli avvenimenti hanno piuttosto un carattere episodico, disgiuntivo, staccati come sono gli uni dagli altri, sicchè sembra che alcuni fatti delle due guerre siano stati frammisti e confusi tra di loro. Così la intiera composizione della colonna aureliana pare che possegga i caratteri delle composizioni nei sarcofagi o nelle serie di singoli riquadri appartenenti ad un solo monumento.

Un rilievo di M. Aurelio del Palazzo dei Conservatori. — Appunto come serie di singoli riquadri si possono menzionare i rilievi che adornavano originariamente un altro monumento glorificante il medesimo imperatore Marco Aurelio. Sono undici rilievi di eguale grandezza e di forma rettangolare che, con altri rilievi ora perduti (1), dovevano

(1) Un rilievo è noto da una incisione del De Rubeis.

adornare, molto probabilmente, l'arco trionfale eretto forse sul Campidoglio nel 176 in onore della doppia vittoria di M. Aurelio su Germani e Sarmati. Tre di questi rilievi si ritrovarono nella chiesa di S. Martina sul Foro Romano, cioè nel *secretarium senatus* della Curia, ove saranno stati trasportati nella bassa antichità (1), gli altri otto rilievi furono incastrati all'età di Costantino nell'attico dell'arco trionfale eretto in onore di questo imperatore.

Come esempio può essere addotta una delle lastre provenienti da S. Martina (fig. 756). Attraverso ad un bosco indicato da due alberi, cavalca M. Aurelio accompagnato o dal suo prefetto Basseo Rufo o dal suo genero Claudio Pompeiano e da alcune guardie del corpo; due capi barbari si inginocchiano dinnanzi all'imperatore e, tendendo le mani, tentano di suscitare in lui misericordia e clemenza, ed il mite principe col gesto pacato della mano destra sembra consentire all'umile preghiera. Vi è nobiltà assai grande in questo quadro plastico ed è assai bene raggiunta la varietà dei sentimenti nelle persone rappresentate, mentre lodevole è la composizione nel suo assieme e nei suoi particolari; si notino invero il bel rilievo che ha la testa del soldato di guardia sullo svolazzante mantello di M. Aurelio, il bel mezzo artistico per cui gli stendardi romani riempiono in alto i vuoti tra gli alberi. Certamente questo quadro marmoreo è nella serie uno fra i migliori, se non il migliore.

La statua equestre di M. Aurelio del Campidoglio. — Il tipo di Marco Aurelio a cavallo ci è conservato assai somigliante a quello del suddetto rilievo in una celeberrima statua bronzea originariamente dorata (fig. 757), nota a noi a Roma fin dal remoto medio-evo, perchè esisteva dapprima, sino al 1538, in piazza del Laterano (2). Come si desume da rudimentali descrizioni di Roma del secolo XII, sotto lo zoccolo destro del cavallo era la piccola figura di un prigioniero, forse di un monarca Parto, con le mani legate sul dorso; così l'analogia col rilievo doveva essere ancor più stringente. L'imperatore filosofo fa un gesto di pace; i tratti del suo volto sono espressi piuttosto seccamente, nè si deve negare che la esecuzione di questa statua equestre è per certi rispetti debole, se non mediocre; certo vi è superiorità artistica nella figura e nel cavallo imperiale del suddetto rilievo. Ma dal bronzo, che sì altamente fu pregiato nei giorni migliori del nostro rinascimento artistico e che è l'unica statua equestre imperiale di bronzo a noi pervenuta intatta, spira una dignitosa e calma severità, che invano potremo ricercare in tanti e tanti monumenti equestri che adornano le piazze delle moderne città.

Il ritratto di Commodo del Palazzo dei Conservatori. — Dopo la immagine di un principe pieno di filosofica mitezza è la immagine di un

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.
(2) Roma, Piazza del Campidoglio.

principe immorale e crudele; dopo M. Aurelio, il figlio suo degenere, Commodo (180-192). Superbo è il ritratto di questi conservato in un marmo

(Brogi)

Fig. 757. — Statua equestre di M. Aurelio sul Campidoglio.

romano proveniente da Villa Palombara sull'Esquilino (1) (fig. 758). Quivi l'imperatore è rappresentato nel suo aspetto favorito di Ercole, dell'eroe a cui voleva essere assimilato; ha la pelle leonina, la clava ed i pomi delle Esperidi; il busto, che comprende tutto il torso dell'impe-

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

ratore sin quasi alla cintura, poggia su di uno scudo amazzonio, ai lati del quale sono due corni di abbondanza intrecciati e sostenuti da un globo; sulla base erano inginocchiate due personificazioni di provincie, sicchè tutto alludeva al sommo potere esercitato dall'imperatore sul-l'*orbis romanus*. Tra M. Aurelio e Commodo è appariscente una forte somiglianza fisica, ma i tratti che nel padre indicano pensierosa bontà, manifestano nel figlio una natura bizzarra, capricciosa e voluttuosa e le sembianze di Commodo sono più regolari ed eleganti; si osserva poi qui, come nel ritratto supposto di Remetalce, quel contrasto tra la liscia superficie delle carni e le movimentate masse dei capelli e della barba lavorate col trapano, mentre il trattamento dell'orecchio, di cui sopra si è fatto cenno, dona vivacità assai grande di espressione. E la tecnica del lavoro in marmo palesa una mirabile virtuosità; si osservi in special modo come è stato abile lo scultore nello staccare la testa sullo sfondo della pelle leonina, che forma all'intorno una vera cornice con incavatura profonda, sinuosa, piena di oscurità senza fondo. Pare di avere dinnanzi a sè un lavoro di porcellana e non di marmo.

(Brogi)
Fig. 758. — Busto di Commodo del Palazzo dei Conservatori.

La « domus » severiana sul Palatino. — Vero continuatore degli imperatori di casa Giulia-Claudia e di casa Flavia nell'abbellire la capitale fu Settimio Severo (193-211), al quale spettano le costruzioni possenti e le alte costruzioni all'angolo sud-est del Palatino. I ruderi della *domus severiana* (fig. 759), che veniva ad aggiungersi agli altri palazzi del colle imperiale, alla *domus* di Augusto, a quella tiberiana, a quella di Domiziano, suscitano anche oggi, pur così spogli del primitivo rivestimento, la più alta ammirazione per la loro colossalità e per l'audacia con la quale è stata usata la volta per coprire vastissimi spazi.

Il Settizodio di S. Severo. — Proprio al piede della sua *domus* Settimio Severo innalzò un edifizio decorativo in modo esuberante adorno di fontane e di statue, cioè il Settizonio o, meglio, Settizodio. Il nome derivava all'edifizio dalle sette statue di pianeti o degli dèi indicanti i giorni della settimana espresse sulla cima del cornicione terminale; purtroppo

l'edifizio insigne che, dopo la distruzione parziale di Brancaleone nel 1257, era a noi in alcune parti sue pervenuto attraverso il medio-evo in uno stato relativamente buono di conservazione, fu barbaramente raso al

(Anderson)

Fig. 759. — Arcate del palazzo dei Severi sul Palatino.

suolo nell'inverno 1588-89, e perciò di esso non possediamo ricordo, se non in un frammento della pianta capitolina di Roma ed in disegni dovuti ad artisti del rinascimento.

L'arco di Settimio Severo. — Per fortuna, di Settimio Severo ci è rimasto un altro monumento, l'arco cioè da lui eretto nel Foro Romano nel 203 (fig. 760) e a commemorazione dei suoi primi dieci anni di impero (*decennalia*) e a ricordo delle vittorie riportate sui Parti, sugli Arabi e sugli Adiabeniani, per cui la Mesopotamia fu conquistata all'impero. L'arco è a tre passaggi e le colonne, come nell'arco di Timgad, sono staccate dalle pareti; originariamente sotto la volta non passava la strada, ma vi erano gradini; si osservino inoltre le aperture a porta che servono di comunicazione interna nei tre passaggi, e l'attico a super-

ficie continua senza la triplice divisione degli archi di Orange, di Tito, di Benevento, a scapito dell'effetto artistico. Tutto l'attico è occupato dalla magniloquente iscrizione, sulla quale in modo disturbante cam-

(Brogi)

Fig. 760. — Foro Romano: Arco di Settimio Severo.

peggiavano, secondo verosimiglianza, statue di barbari prigionieri collocate in cima ai cornicioni delle colonne.

Per la ricchezza di decorazione figurata l'arco di Settimio Severo si ricollega a quello di Traiano a Benevento e, per il contenuto dei rilievi illustranti negli episodi principali le imprese guerresche di Oriente dell'imperatore africano, si possiede in questo arco un monumento pel suo contenuto plastico analogo ai rilievi delle colonne di Traiano e di M. Aurelio. Ma il decadimento artistico è già pronunciato; si compie nei rilievi quell'assenza di prospettiva che già vedemmo nella base

della colonna di Antonino Pio e gli schemi e i motivi non sono che una ripetizione stereotipata, stucchevole del passato.

Lo « janus » del Foro Boario a Roma. — Di un anno posteriore è la porta o *janus* tuttora esistente a Roma presso S. Giorgio in Velabro (fig. 761), dedicata a Settimio Severo e alla sua famiglia dai banchieri e dai negozianti del Foro Boario. È un monumento notevole per la sua decorazione lussureggiante, che è un tralignamento da quella così vivacemente illusionista della età dei Flavi; la ricchezza qui non nasconde lo schematismo formale e consimile carattere hanno le rappresentazioni figurate a rilievo. Tuttavia i pilastri con la ornamentazione a insegne legionarie possono essere considerati, accanto alle colonne dell'arco di Tito, come esempio dell'ordine composito romano, sebbene nei capitelli vi sia una ricchezza che degenera nel barocco.

(Brogi)

Fig. 761. — Arco dei banchieri al Foro Boario.

La tomba dei Secundini ad Igel. — In un monumento provinciale dell'età di Settimio Severo si constata la medesima esuberanza decorativa, la quale è poi unita a forme architettoniche tutt'altro che felicemente insieme connesse. È questo monumento la tomba dei Secundini (fig. 762) ad Igel presso Treviri (Gallia nord-orientale), la quale costituisce una vera torre alta m. 23. Su di una base quadrangolare posta su tre gradini s'innalza la parte mediana del monumento con pilastri angolari che rammentano quelli dello *janus* del Foro Boario e con un fregio figurato nell'epistilio, sormontato da un cornicione. Al di sopra gira tutt'attorno un attico, su cui poggiano quattro frontoni ed infine sovrasta una cupola a forma d'imbuto rovesciato sulla cui cima, al di

sopra di un globo, che ha per basamento un capitello figurato, era il gruppo di Ganimede e dell'aquila. In questo assieme architettonico così barocco è straordinariamente profusa una decorazione figurata a rilievo, la quale invade persino i tre gradini della base, ed in questa decorazione si alternano scene mitologiche e scene realistiche interessanti per la conoscenza della vita civile, così piena di benessere, della valle del Reno. Lo stile provinciale si manifesta nella espressione sciatta e prosaica delle varie rappresentazioni.

Fig. 762. — Tomba dei Secundini ad Igel presso Treviri.

Attività edilizia di Settimio Severo in Africa: il tempio di Tebessa e il tempio della « Dea coelestis » a Dugga. — Sotto l'africano Settimio Severo è naturale che le città africane abbiano raggiunto un abbellimento edilizio assai accentuato. È all'inizio del sec. III che risale invero il tempio meglio conservato dell'Africa, quello di Tebessa (fig. 763), il quale, sia per l'alto podio, sia per i pilastri delle pareti esterne e per il pronao profondo, si ricollega ai modelli antichi italico-romani. Anzi il podio alto quattro metri è incavato internamente a forma di cripta. È notevole nel tempio di Tebessa la inusitata forma della trabeazione, di pesantezza assai appariscente nelle sue parti decorative; l'architrave ha bucrani a rilievo nei minori riquadri al disopra dei capitelli, mentre nei campi intermedi allungati si ripete il motivo di un'aquila che tiene negli artigli due serpenti, ma anche nell'attico si ripete lo stesso metodo decorativo alternandosi i riquadri minori con espressione di trofei coi riquadri maggiori contenenti o corni di abbondanza o festoni. Forse tale pesantezza di trabeazione non produceva tanto risalto, se il tempio era, come

(Neurdein)

Fig. 763. — Tempio di Tebessa.

si è supposto, coronato non già da un tetto a spioventi, ma da una semplice terrazza, il quale carattere non sarebbe stato fuori di posto in un edifizio africano.

Ma forme ancor più esotiche di santuari sarebbero da addurre per l'Africa, e cioè quelle del santuario di Saturno a Dugga (nella odierna Tunisia) innalzato nel 195 e quelle del santuario di Tânit o della *Dea coelestis* pure a Dugga verosimilmente contemporaneo.

Quest'ultimo santuario ha un carattere di grande originalità (fig. 764): il tempio s'innalza in mezzo ad un cortile con porticato di forma semicircolare, forse per allusione alla luna crescente, simbolo della divinità. Questo cortile ha m. 52 di diametro ed è preceduto da un profondo vestibolo che in parte è poggiato al pendìo di una collina, in parte riposa su fondamenta costruite a sotterranei a volta; agli angoli del vestibolo s'innalzavano probabilmente due torri. Sul fregio del porticato semicircolare a 23 colonne corinzie era la iscrizione dedicatoria di colui che innalzò l'edifizio, un ricco cittadino di Dugga, Q. Gabinio Rufo Felice Beaziano; il porticato poi sembra essere stato ricoperto a volta a croce. Il tempio dentro il recinto, largo m. 9,60 e lungo m. 17,50, aveva il

solito podio, qui alto m. 2,40 con gradinata e pare che fosse del solito ordine corinzio tetrastilo e perittero.

Le Terme di Caracalla. — Col nome del bieco tiranno Caracalla (211-217) sono connesse le famose Terme innalzate su di un terrazzo

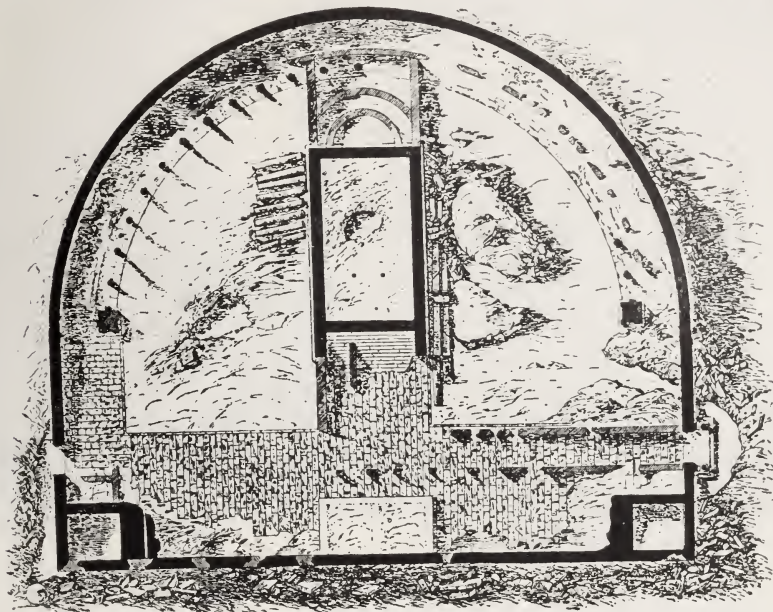



Fig. 764. — Pianta del santuario di Tânit a Dugga. (da Gauckler)

a sud-est dell'Aventino lungo la via Appia. I ruderi di queste Terme costituiscono ora accanto al Colosseo la testimonianza più grandiosa, più gigantesca dell'arte edilizia romana. Le terme furono compiute in pochi anni dal 212 al 216, ma le costruzioni, che a guisa di immenso anello le circondano, sono dovute agli imperatori Elagabalo ed Alessandro Severo (218-235). Le Terme di Caracalla o Antoniniane (fig. 765) presentano nel loro asse principale tre ambienti assai vasti. Dal lato nord-est prospiciente la via Appia tra due ingressi si stendeva la grande vasca natatoria (*piscina*) che misurava m. 58 per m. 22; seguiva la sala mediana, ampia m. 58 per m. 24 provvista di quattro nicchioni nei due lati lunghi in cui erano quattro vasche; la mancanza di ipocausti ci induce a riconoscere in questo salone il *frigidarium;* i nicchioni ed i quattro passaggi ad arco, due occupanti i lati brevi e due nel mezzo dei lati lunghi, erano sormontati da ulteriori archi. La copertura di questo salone era adunque costituita da tre grandi volte a croce; così tale tipo di volta, che già era stato applicato a varî edifizi, a partire dal Colosseo,

è qui adoperato primieramente a coprire spazi assai vasti. Nel lato sud-est del *frigidarium* si passava in un ambiente provvisto di ipocausti e a curve pareti; senza dubbio era esso il *tepidarium*, mentre altri due tepidari potremmo riconoscere nelle sale annesse ai lati brevi del *frigidarium*. Si passa infine, sempre seguendo l'asse principale di tutto l'edifizio ad una possente rotonda di m. 34 di diametro, coperta da una cupola e con otto finestre nelle pareti sugli archi a nicchia: è una costruzione adunque modellata su quella del Pantheon ed in essa, per la presenza di sei vasche lungo le pareti dentro nicchie, si ha da riconoscere il *caldarium*.

(da Durm)

Fig. 765. — Pianta delle Terme di Caracalla: Si noti che su questa pianta il *frigidarium* indica la *piscina* e il *tepidarium* il *frigidarium*.

Lateralmente alla piscina, al frigidario, al tepidario centrale, al caldario, tra gli altri ambienti destinati a varî usi (sale di aspetto, guardarobe, ecc.), spiccano, sia a sinistra che a destra, simmetricamente disposti, due peristili grandiosi circondati da colonne in tre lati; forse erano cortili destinati ad esercitazioni ginnastiche o palestre. All'esterno l'intiero colossale edifizio doveva imporsi per la semplicità delle linee grandiose, in cui apparivano come motivo principale le grandi aperture semicircolari degli archi che sostenevano i tetti a spiovente delle volte a croce.

Ameni giardini con giuochi di acqua e con statue saranno stati tra il corpo centrale delle Terme e le costruzioni del peribolo, nel quale erano distribuite varie parti. Nel lato verso la via Appia era un porticato esterno, nei due lati brevi apparivano due absidi contenenti un cortile con piscina, nel lato lungo opposto era nel mezzo uno stadio che si appoggiava con le sue gradinate per gli spettatori ai vasti serbatoi di acqua.

Con la grandiosità di questa sorprendente costruzione si accompagnava la ricchezza della decorazione interna, con le pareti rivestite a

(Anderson)

Fig. 766. — Terme di Caracalla: veduta dal *caldarium*.

marmi di svariate e rare qualità, con colonne di marmo, di granito, di porfido, con insigni statue (il Toro Farnese proviene, per esempio, da queste Terme) e rilievi, con pavimentazione a musaici, con stucchi ed ornati nei soffitti.

Tutto è ora ridotto ad un nudo scheletro con alcune parti abbattute al suolo, con altre distrutte (fig. 766); ma pur così mutile, in questa desolata parte della città eterna, ove un tempo si addensava la folla ed il lusso faceva fastosa pompa di sè, le brune muraglie, che ancora sembrano innalzarsi quasi ad ardua sfida nella dolce melanconia della plaga solitaria, dicono al visitatore che sappia interrogarle la gloria della città che visse e vivrà nei secoli.

Un capitello marmoreo delle Terme di Caracalla (1) (fig. 767) è un esempio curioso di arte esuberante nella ricchezza dei particolari decorativi. È un capitello di ordine composito, in cui, al di sopra della prima corona di foglie di acanto, è scolpita quasi a tutto tondo una figura di Ercole, che riproduce lo schema del tipo lisippeo già da noi esaminato

(1) Roma, Terme di Caracalla.

in un bronzetto e che è comune alla statua marmorea grandiosa dell'Ercole detto Farnese, proveniente dalle medesime Terme antoniniane. Anzi la somiglianza con questo marmo è assai più forte che col bronzetto, data la posa di grande abbandono sulla clava che serve di appoggio, e però con espressione di stanca rilassatezza. Già nella fase di arte ellenistica vedemmo introdotto il motivo dei busti umani nei capitelli e ci soccorre all'uopo l'esempio dei capitelli del Didimeo di Mileto; ma qui si ha una figura intiera che spicca nel capitello sul fogliame dell'acanto ed inquadrata dalle ampie volute di carattere jonico, riccamente adorne di piccole foglie nelle spirali.

(Brogi)

Fig. 767. — Capitello figurato delle Terme di Caracalla.

Il busto del Caracalla Farnese. — Ed ora, per constatare la eccellenza che pur sempre aveva l'arte del ritratto, è opportuno rimirare le fosche sembianze del tiranno in un busto di provenienza romana (1) (fig. 768). Come risulta dalla sua biografia negli scrittori della Storia Augusta, voleva Caracalla emulare il grande Alessandro imitandolo anche nella mossa del capo piegato verso la spalla sinistra. Questo tratto ci appare anche nel busto qui raffigurato, dalla cui testa forte, taurina si sprigiona uno sguardo truce e bieco, uno sguardo degno di quel mostro, che non provò ritegno alcuno dall'uccidere il fratello tra le braccia della madre: gli occhi cattivi, il naso e la bocca esprimenti grossolanità di carattere con un'odiosa grinta, con la cornice dei fitti e corti peli della chioma e della barba, rendono questa figura imperiale antipatica, ripugnante; ma quanta forza di vita è impressa in questo marmo!

I sarcofagi dell'età degli Antonini e dei Severi: il sarcofago di Achille da Monte del Grano. — Alla età degli Antonini e dei Severi appartiene la grande maggioranza dei sarcofagi assai numerosi, provvisti di rilievi che pel loro contenuto, in prevalenza mitologico, costituiscono una

---

(1) Napoli, Museo Nazionale; già Roma, Coll. Farnese.

documentazione importante per lo studio della tradizione figurata dei miti dell'antichità, perchè talora, pur con le interpolazioni e le varianti introdotte dai tardi scalpellatori romani, in questi sarcofagi sono conservati i ricordi di insigni composizioni perdute. I caratteri poi dell'arte barocca chiaramente appaiono in questo genere di monumenti di contenuto per lo più altamente drammatico, sia nella foga dell'azione, sia nella passionalità dei sentimenti.

(Brogi)

Fig. 768. — Busto di Caracalla del Museo di Napoli.

Come uno degli esemplari migliori nella grande congerie di sarcofagi romani, in cui il valore artistico non è sempre allo stesso livello, può essere citato il sarcofago da Monte del Grano presso Porta S. Giovanni a Roma (1) (fig. 769). Sul coperchio è sdraiata la coppia maritale dei defunti, sicchè in questo tardo monumento vediamo conservato quanto l'arte etrusca aveva espresso attraverso i secoli sin dai sarcofagi fittili ceretani: l'acconciatura della donna e la forma della barba del suo compagno indicano come età di esecuzione i primi decenni del sec. III e precisamente l'impero di Alessandro Severo. Ma, assai più di queste due figure rigidamente atteggiate e inespressive, attira la nostra attenzione la scena del lato anteriore. Ivi sono ammassate varie figure, che rappresentano l'episodio di Achille nascosto tra le figlie di Licomede ed in cui, per astuzia di Ulisse e di Diomede, si risvegliano irrefrenabili i sentimenti guerreschi. Achille con forte movimento si libera dai vestiti muliebri impugnando la spada; invano lo trattiene Deidamia, chè tutto il furore bellico è in lui eccitato dalla sola presenza dei due eroi greci e di altri giovani e baldi guerrieri; due personaggi barbuti e gravi come olimpiche divinità sono seduti, Licomede a sinistra, Agamennone a destra. Certo qui non è sciatta la esecuzione e nobile è assai l'assieme della scena; le pose sono piene di movimento espressivo con quella

(1) Roma, Museo Capitolino.

teatralità che già incontrammo nei prodotti dell'arte ellenistica; superbi infine sono i nudi. E le figure risaltano come se fossero tutt'all'intorno modellate con profondissimi spazi interposti pieni di ombre, sicchè

(Brogi)

Fig. 769. — Sarcofago con la scena di Achille alla corte del re Licomede (m. 2,306 × m. 2,93).

la parete di fondo pare del tutto scomparsa, sembra anzi inesistente: queste accalcate figure sono disposte in due file l'una all'altra sovrapposta sì che della seconda appaiono le sole teste. Così questo sarcofago, in cui le figure sembrano muoversi in un libero spazio, rappresenta lo sviluppo ulteriore, anzi supremo raggiunto da un metodo di lavoro di rilievo che dapprima vedemmo palese nel sarcofago adrianeo di Oreste.

Tor de' Schiavi. — Si è visto come in una costruzione circolare a cupola, nel *caldarium* delle Terme di Caracalla, si sia seguito il mirabile modello del Pantheon; ma le formule architettoniche espresse nell'edifizio adrianeo vengono mantenute ancor più fedelmente in un'altra costruzione ancor più tarda, nel mausoleo dei Gordiani (238-244), il cui rudere interessantissimo nella campagna romana lungo la via Prenestina è volgarmente chiamato Tor de' Schiavi (fig. 770). Descrive il biografo di Giordano III, Giulio Capitolino, nella raccolta degli scrittori

della Storia Augusta (cap. 32) la villa dei Giordani, a due miglia e mezzo fuori Porta Prenestina, villa che per grandiosità e per ricchezza poteva

(da Noack)

Fig. 770. — Tor de' Schiavi sulla via Prenestina.

competere con quella di Adriano presso Tivoli. Tra gli altri edifizi vi si ammirava un peristilio di ben 200 colonne di marmi rari (cipollino, portasanta, violetto o frigio, giallo antico o numidico), vi erano tre basiliche, terme assai vaste e, finalmente, la residenza imperiale. Tutto è ora scomparso; solo su scarse rovine si innalza il rudere del mausoleo

(da Durm)

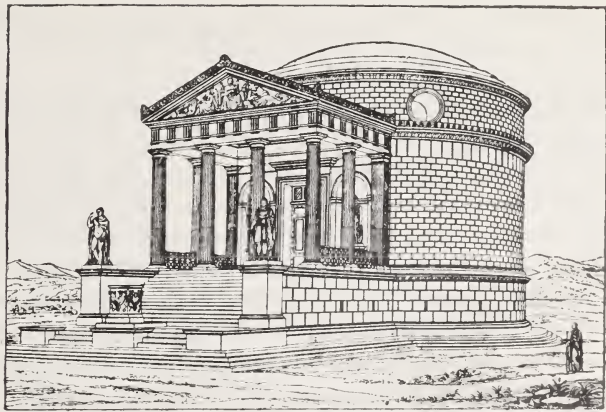



Fig. 771. — Il mausoleo dei Gordiani (ric. Isabelle).

visibile quasi come punto di ritrovo, assai da lungi all'intorno nel verde della ondulata campagna. Anche in questa tomba dei Gordiani (fig. 771)

la cella circolare fu riunita ad un pronao rettangolare; anche qui ai lati dell'ingresso sono due nicchie; anche qui nell'interno si alternavano le nicchie rotonde con le rettangolari; anche qui infine gran parte della

(Brogi)

Fig. 772. — Il « tempio di Minerva Medica ».

cupola esternamente sparisce dietro l'innalzamento, a guisa di attico, del cilindro.

Il « tempio di Minerva Medica ». — L'edifizio, chiamato volgarmente *le Galluzze* e poi falsamente designato come il tempio di Minerva Medica a Roma (fig. 772), tra la Porta Tiburtina e la Porta Prenestina o Porta Maggiore, appartiene all'incirca alla metà del sec. III, o forse è ancor posteriore, perchè non è escluso il caso che esso costituisse una sala termale della villa di Gallieno. In questo edifizio si hanno forme diverse e cioè la pianta poligonale sormontata da una cupola, e caratteri siffatti già abbiamo incontrato in una costruzione della villa Adriana. Nell'interno si osserva una pianta poligonale di dieci lati ed in ogni lato si apre una nicchia rotonda che sporge esternamente; al di sopra delle nicchie nelle pareti diritte del poligono sono dieci finestre ad arco; gli angoli tra finestra e finestra sono nascosti da strati di mattoni, che rendono in tal modo le pareti interne apparentemente ricurve, e però al di sopra s'innalza, come su di un cilindro, la cupola. La quale ester-

namente è poi rafforzata dai maggiori pilastri tra nicchia e nicchia e dai minori pilastri tra finestra e finestra.

Il sarcofago Ludovisi con battaglia tra Romani e barbari. — Passando all'arte figurata di questo torbido periodo tra i Severi e Diocleziano,

(Alinari)

Fig. 773. — Battaglia tra Romani e barbari su sarcofago già Ludovisi.

si constata assai manifesto il decadimento delle forme. Si prenda come esempio il sarcofago colossale proveniente dalla campagna romana fuori Porta S. Lorenzo (1) (fig. 773). Vi è una aggrovigliata scena di battaglia tra Romani e barbari, in cui le varie figure dei combattenti sono confusamente ammassate. Non solo il lavoro di virtuosità dello scalpello ha saputo da una liscia superficie marmorea far risaltare così complicato intreccio di disparate membra di figure umane contortamente incrociantisi, ma l'accentuato, esagerato uso del trapano ha scavato solchi complessi e profondi in varie parti di queste figure, nelle chiome, nelle barbe, nelle criniere dei cavalli, nei vestiti, nelle armature, sicchè tutto dà l'apparenza di un'opera non già di scultura, di forme cioè modellate, ma di tappezzeria, di forme cioè ricamate.

Nell'imperatore galoppante in alto, nel mezzo della composizione si è voluto riconoscere i tratti fisionomici di Volusiano (morto nel 253) o di Claudio II il Gotico (morto nel 270); ad ogni modo è verosimile che il sarcofago appartenga alla seconda metà del sec. III e pare che rifletta

(1) Roma, Museo Nazionale Romano; già Coll. Ludovisi.

nella sua tormentosa esecuzione la età satura di avvenimenti intricatissimi, e lieti e tristi, con gli effimeri imperi precedenti il ferreo dominio di Diocleziano. Oltre alla figura dell'imperatore è notevole quella del trombettiere esibita di pieno prospetto; ma le figure dei barbari sono già lontane assai da quelle della colonna Aureliana. Per quanto concerne la composizione si deve inoltre osservare che le figure non sono espresse come su di uno sfondo, ma in modo da produrre la impressione che la battaglia sia continua anche al di là delle figure che vediamo, poichè nei lati minori del sarcofago sono le vedute laterali di personaggi, la cui veduta frontale è sul lato anteriore e maggiore. Si osservi inoltre che la connessione tra figura e figura, pur essendo materialmente assai forte, comincia ad essere psicologicamente manchevole; già si avverte quella inerzia inespressiva che andrà man mano aumentando nel lungo e torbido tramonto dell'arte pagana.

(Alinari)

Fig. 774. Ritratto di Gallieno.

Il busto di Gallieno del Museo Nazionale Romano. — Ma nel ritratto si mantiene ancora una grande valentìa di mezzi espressivi; si veda, per esempio, il busto marmoreo di Gallieno (253-268) dalla casa delle Vestali nel Foro Romano (1) (fig. 774). Nei lineamenti pensierosi con la fronte contratta, con le sopracciglia corrugate, con le chiuse labbra ben appare in quali angustie fu ristretto questo imperatore, che pur visse in modo dissoluto. Sotto di lui invero parve che lo Stato romano andasse in sfacelo con la ridda dei pretendenti al sommo potere, con la irruzione sempre più minacciosa delle orde barbariche; e si aggiunga che Gallieno non potè vendicare l'onta del padre suo Valeriano, fatto prigioniero dei Sassanidi. Il tumulto dell'intimo dramma di un animo amareggiato, tumulto tuttavia signoreggiato, a quel che pare, più che da cuore saldo ed ardito, da mente scettica e sottile, ha in questo busto una espressione veramente degna di altissima lode.

L'ipogeo a pitture presso Palmira. — Appartiene a questo tempo, e precisamente all'anno 259, un ipogeo (fig. 775), forse di una comunità

---

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

giudaica, a Megaret-Abu-Sxejl presso Palmira, la cui importanza e per il mantenimento di forme puramente elleniche e per lo studio

(da Strzygowski)

Fig. 775. — Ipogeo di Palmira.

dello sviluppo dell'arte primitiva cristiana in Oriente è già stata con ragione assodata. La forma della tomba è a croce col soffitto dei quattro bracci a volta; lungo le pareti si aprono i loculi, che dal cornicione scendono sino a terra, sicchè tra loculo e loculo si formano dei pilastri. La disposizione dell'ipogeo diverrà in seguito quella di edifizi cristiani, come il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, nei quali tuttavia sarà l'aggiunta delle cupole o della cupola.

Nella lunetta di fondo della tomba palmirena è un soggetto espresso con favore anche, come si è visto, nella contemporanea arte del rilievo nei sarcofagi, l'episodio cioè di Achille che impugna le armi tra le figlie di Licomede; il tema trattato con effetti coloristici, con assenza di proporzioni tra le figure rappresentate, nelle quali risalta gigantesca quella di Achille, con un già marcato irrigidamento delle forme, fa quasi pensare alle decorazioni figurate su vasi attici della seconda metà del sec. IV: invero tanto questi vasi quanto l'affresco di Palmira sono prodotti di arte di esaurimento.

Le volte dei bracci della croce sono dipinte a motivi ad esagoni, nei quali è evidente riconoscere la traduzione in disegno di cassettoni poligonali; sul cornicione è poi un motivo essenzialmente ellenico, il meandro; ma ciò che più interessa è la decorazione dei pilastri. Ivi, al di sopra di un basamento, in cui è il gruppo di un leone che azzanna un cervo, è rappresentata, rigidamente di fronte, la figura di una Nike o di un Genio femminile (si confrontino le Lase etrusche) che, coi piedi poggiati su di un globo, sostiene sul capo con le mani alzate un medaglione, in cui è il ritratto di una persona defunta.

Nel gruppo del leone e del cervo è conservato un motivo di assai lunga vita, uno cioè di quei motivi zoomorfi che già vedemmo espressi con tanto favore nell'arte jonica orientalizzante. Come fossili questi motivi rimangono attraverso lunga serie di secoli; anche più tardi essi ci appaiono, nel pieno secolo IV, e ad essi ritornerà con amore intenso l'arte decorativa romanica. Nelle figure di Nikai o di Geni femminili vi è una certa leziosaggine esecutiva, specialmente nella espressione del vestito a pieghe minute, fluenti; è quella ricercata virtuosità nel trattamento del panneggio che pare proprio della figura di Nike, di quell'essere divino che, librato per abitudine nel cielo, deve avere di continuo il suo abito in preda alle forti correnti aeree. Basti rammentarci delle Nikai della balaustrata sull'acropoli di Atene; anche qui le tradizioni dell'arte ellenica sono conservate. Pel motivo poi del globo sottostante dobbiamo notare che esso non è raro nell'arte imperiale romana, come ci è in special modo attestato da un gran bronzo da Calvatone nel Cremonese della età di M. Aurelio (1). Ma queste figure femminili alate ci appariscono in tale funzione funeraria come rigidi precorritrici delle soavi figure angeliche dell'arte cristiana, in consimile modo atteggiate. I medaglioni infine coi ritratti dei defunti vivamente richiamano quella meravigliosa fioritura di ritratti dipinti del Fayoum; qui tuttavia l'intontimento del volto è ancor più accentuato, ma anche per tale rispetto osserviamo un mantenimento fedele della tradizione

(1) Berlino, Musei.

ellenistica. Da altri monumenti di questa fase di arte e della successiva appare come il motivo del medaglione contenente un ritratto sia stato tutt'altro che raro, nè è da tacere che spesso nell'arte bizantina s'incontrano consimili medaglioni con dentro busti di santi; si vedano, per esempio, i musaici di S. Vitale di Ravenna.

L'arte in Gallia. — Tra le provincie è la Gallia, specialmente nella parte nord-orientale, che nella seconda metà del sec. III comincia ad assumere una importanza spiccata per quanto concerne l'arte. L'industre attività della popolazione che abitava le valli della Mosella e del Reno medio ed inferiore si rispecchiava nel rapido incivilimento e nell'abbellimento del paese, di cui fanno fede frequenti residui di ville, le più antiche di carattere più semplice (si confrontino le *villae rusticae* descritte da Catone e da Varrone), le più recenti dal 275 al 350 più complesse (*villae urbanae*), palesanti sontuosità e comodità, residenze campestri di latifondisti, che alla triste e ristretta vita cittadina preferivano la piacevole ed aperta vita agreste, in modo analogo ai gentiluomini campagnoli dei castelli della Francia moderna. La sontuosità è attestata dai lunghi portici soleggiati, dalle pitture, dai musaici, dagli ornati scolpiti, dalle sculture marmoree; la comodità si palesa nell'ampiezza dei locali e nella loro sapiente distribuzione, nei mezzi di riscaldamento, nella esistenza di vetrate alle finestre. Certo il paesaggio del ricco suolo gallico doveva essere assai ameno per coltivazioni, per boschi, per canali irrigui, pei frequenti edifizi; era in realtà quell'aspetto delizioso che nel poemetto *Mosella* il poeta del sec. IV D. Magno Ausonio ritrae con tanto fervido entusiasmo.

Ma tanto benessere, accompagnato dallo splendore delle arti, era comune alle città; tra di esse la più importante era *Augusta Treverorum*, la odierna Treviri, il cui rapido incremento si inizia nel 258, quando cioè l'usurpatore Postumo stacca la Gallia dall'impero retto dallo sfortunato Gallieno e colloca in *Augusta Treverorum* la propria residenza. D'allora in poi, sino alla fine del sec. IV la città godette della vita magnifica di vera capitale.

La « Porta Nigra » di Treviri. — Di questo periodo di splendore ci è rimasto, oltre ad altri monumenti, tra cui i grandiosi ruderi del palazzo imperiale, la insigne porta della città, la cosiddetta *Porta Nigra* (fig. 776), innalzata durante il reggimento di Postumo (258-267). Ha questa *Porta Nigra* la essenza di vera fortificazione; alta m. 29,50 e lunga m. 36, si riscontrano in essa i caratteri di porte assai anteriori del sec. IV della Grecia (porta di Messene e Dipylon di Atene), cioè vi si osserva un cortile interno fiancheggiato da due torri. Vi è inoltre una galleria superiore come nella parte augustea della porta Marzia a Perugia. Ma qui due sono i passaggi d'ingresso e due di uscita con in mezzo un cortile (*propugnaculum*) e la galleria è raddoppiata ed è estesa alle due torri sì

da costituire in esse un quarto piano. Le due torri sono arrotondate verso la campagna e all'intiero edifizio è tolta ogni monotonia dalla ornamentazione in ogni piano di mezze colonne con architrave, che

Fig. 776. — La *Porta Nigra* a Treviri.

suscitano il ricordo del teatro di Marcello e del Colosseo; ma qui in ogni piano è ripetuto l'ordine dorico. Volutamente la *Porta Nigra*, come la Porta Maggiore a Roma, nella parte sua più bassa fu lasciata mancante della ultima levigazione; gli scuri massi rozzamente squadrati meglio invero accentuano il carattere gravemente severo di forza che emana da questa possente costruzione.

Il musaico di Monno. — Tra i monumenti d'arte figurata più insigni di Treviri e, si può dire, di tutta la regione circonvicina è il musaico firmato da Monno, forse un musaicista africano (1), che appartiene alla seconda metà del secolo III, come si deduce, tra l'altro, dall'uso ancora limitato delle pietruzze di vetro. Il musaico copriva il pavimento di un ambiente quadrato della lunghezza di m. 5,69 con un'abside; vi signo-

(1) Treviri, Museo Provinciale.

reggia la ripartizione in ottagoni collegati insieme da quadrati, da losanghe, da trapezi, da pentagoni irregolari con orlatura a treccia tra forma e forma geometrica. Nove sono gli ottagoni con figure di Muse, ciascuna accoppiata con un mortale a cui viene insegnata ogni singola arte, sicchè l'assieme dei nove ottagoni costituisce un tema che doveva godere in quell'epoca grande favore, sia nell'arte che nella letteratura. Attorno all'ottagono centrale con la firma del musaicista e con le figure di Omero, di Calliope e con la personificazione dello *Ingenium*, sono riportati otto riquadri coi busti di otto scrittori greci e romani; negli altri riquadri alla periferia sono busti di divinità coi nomi dei mesi e con tipi di maschere; nei trapezi sono i segni dello zodiaco; infine i quattro pentagoni angolari contengono le figure delle quattro stagioni, che sì frequentemente incontriamo nel repertorio figurato dei musaici dell'impero romano. La parte infine del musaico nell'abside dell'ambiente era invece a pura ornamentazione.

(da *Ant. Denk.*)

Fig. 777. — Parte del musaico di Monno.

Valga, per dare una idea di tutto l'assieme di questa ampia composizione, l'angolo meglio conservato (fig. 777). Nell'ottagono la Musa Euterpe, poggiata ad un leggìo, insegna l'uso dei flauti ad un mortale, al frigio Agnis, che in attitudine piena di rispetto e di attenzione, segue gli ammaestramenti divini facendo gli opportuni movimenti con le dita della mano destra; accanto stanno uno *scrinium* contenente dei rotoli ed un sedile. La scena è vivace, ma è priva di quell'idealismo che anima le figure di Menandro e della Musa comica nel rilievo ellenistico, che a suo luogo fu preso in esame. Nei tre riquadri superiori sono, più o meno guasti, i busti di Cicerone, di Menandro, e ben conservato è il busto di Ennio dal vigoroso, sbarbato volto. Nel riquadro sottostante all'ottagono è, a rappresentare il mese di Ottobre, il mese della vendemmia, il busto giovanile del molle Bacco e, infine, nel pentagono angolare l'Autunno è simboleggiato dal Cupido incoronato a cavalcioni di una pantera, dell'animale bacchico per eccellenza. Il complesso del musaico, pur nella sua complicazione di varie forme geometriche, è di aspetto gradevole assai.

Le mura aureliane. — Ormai contro la irruzione dei barbari, sempre più minacciosa, non ci si sentiva più sicuri nemmeno nella capitale, a Roma, e la città, che in modo sì straordinario si era allargata al di là della cosiddetta cinta serviana, da secoli inutile baluardo, avvertiva la necessità di una valida difesa contro l'incombente barbaro. Aureliano (270-275), a ragione ritenuto il restauratore dell'impero dopo i tristi tempi degli effimeri imperatori, iniziò la imponente cerchia di mura, che da lui prese nome e che fu condotta a termine da Probo (276-282). Questa immensa muraglia (fig. 778) che circondava tutte la quattordici regioni augustee, compreso il quartiere di Trastevere, con quattordici porte, è tuttora per grandissima parte conservata nel suo circuito di ben quindici chilometri; si utilizzarono, è vero, data la fretta nell'eseguire sì colossale, ma urgente impresa, edifizi preesistenti, acquedotti, muri di sostegno di giardini, tombe, l'anfiteatro castrense, ma le parti di nuova costruzione s'impongono per la loro saldezza, per la grandiosità loro. Sono invero esse

> l'antiche mura, ch'ancor teme et ama
> e trema 'l mondo, quando si rimembra
> del tempo andato e 'n dietro si rivolve.

La muraglia, alta metri diciasette all'esterno, era composta di due parti; la inferiore massiccia dello spessore di quattro metri era costituita da un solidissimo conglomerato rivestito di mattoni; nella parte superiore il muro in laterizio aveva la grossezza di un metro e dietro di esso correva una serie di camere a volte; come coronamento vi era una

merlatura e ad intervalli regolari, circa ogni 29 metri, risaltavano all'esterno alte torri.

Le Terme di Diocleziano. — Al ferreo dominio di Diocleziano (284-305), il quale con la rigida organizzazione dell'impero, ne prepara la piena decadenza, lo sfacelo, la rovina e che appunto perchè

(Anderson)

Fig. 778. — Le mura aureliane.

implacabile nel perseguitare la dottrina di Cristo, ne sollecita il trionfo, appartengono due insigni colossali costruzioni, i cui residui si annoverano tra le più importanti vestigia della classica romanità: le Terme a Roma e il palazzo imperiale a Spalato. Ed in ambedue i luoghi, a Roma la chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Spalato il duomo e il battistero della moderna città sono come un simbolo della vittoria del Cristianesimo sul Paganesimo, e proprio là dove sono più appariscenti e più degni di rilievo i ricordi lasciati da chi del Cristianesimo fu nemico acerrimo, implacabile.

Le Terme di Diocleziano sono simili assai nel loro complesso alle Terme di Caracalla, ma sono di proporzioni ancor più colossali (fig. 779). Anche qui vi è il vastissimo peribolo che, tuttavia, si allarga nel lato meridionale in una bellissima esedra conservata tuttora nelle sue linee in una piazza moderna; vi è la solita disposizione lungo l'asse principale della *piscina*, del salone centrale, di una sala con vasche nelle nicchie laterali (*tepidarium*), del *caldarium*, ed infine vi sono i cortili laterali con porticati (le *palestrae*). Il salone centrale, trasformato da Michelangelo nella chiesa di Santa Maria degli Angeli (fig. 780), ha tuttora intieramente conservato il soffitto a tre volte a crociera, costi-

tuendo in tal modo una preziosissima documentazione per lo studio delle forme architettoniche romane. Tuttora a posto sono anche otto superbe colonne granitiche di ordine composito, alte ben m. 13,40; al di sopra di esse è il ricco architrave che gira tutt'attorno al salone e sono notevoli quattro archivolti, che con la forma loro a segmento di cerchio ci richiamano all'Oriente. Il « *caldàrium* » qui non aveva la forma di rotonda come nelle Terme antoniniane, ma, e questo costituisce un carattere di inferiorità rispetto a queste Terme, ripete nella disposizione il salone predetto con l'aggiunta di quattro absidi nei lati lunghi e due nicchie per le vasche lateralmente; la copertura era del pari a volta a croce.

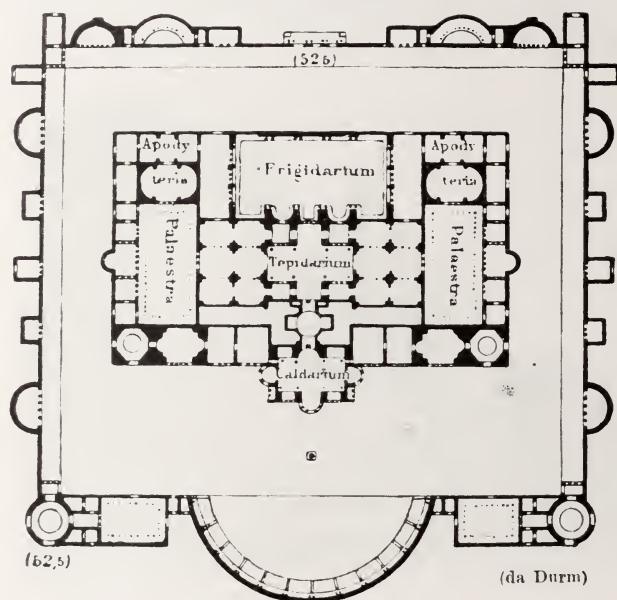



Fig. 779. — Pianta delle Terme di Diocleziano.
Si noti che su questa pianta il *frigidarium* indica la *piscina* ed il *tepidarium* il salone centrale.

Il palazzo di Spalato. — Nella Illiria nativa presso Salona, Diocleziano edificò un sontuoso palazzo, ove, stanco del potere, dopo avere abdicato, si ritirò e tranquillamente visse sino alla sua morte (316). Questo palazzo, su cui sorge ora Spalato e che ben si discosta come tipo e dal classico palazzo dei Flavi e dalla romantica villa di Adriano e che rispecchia il carattere soldatesco, lo spirito rigidamente ordinatore di chi lo fece costruire, non a torto è stato avvicinato all'Escuriale, in cui pure sembra simboleggiata l'austera freddezza di Filippo II. Ma nell'Escuriale si ha come un convento in desolata solitudine montana, nel palazzo di Salona sulle sponde dell'Adriatico dai fulgidi tramonti vi è la ricchezza orientale racchiusa in una cerchia severa di alte muraglie.

Nel piano della magnifica residenza dell'illirico imperatore (fig. 781) si riconosce ad un tempo stesso l'influsso del tipo del campo militare romano e delle città dell'Oriente, forse anche dei palazzi siriaci. Come prima Traiano ricorse al sirio Apollodoro per il suo Foro, come Adriano

i ricordi di ciò che aveva visto in Grecia e nell'Oriente volle fissare nelle splendide costruzioni della sua villa, così Diocleziano, che in Oriente aveva a lungo vissuto nella residenza di Nicomedia, diede senza dubbio

(Brogi)

Fig. 780. — Terme di Diocleziano: la navata maggiore di S. Maria degli Angeli.

l'ordine ad artisti orientali di innalzare la dimora sua, la quale, racchiudendo e un tempio e la tomba e la sede della guardia imperiale, veniva ad essere, circondata da possenti mura, una salda, incrollabile cittadella, custode gelosa di tutto quanto era caro al possente monarca. Il palazzo di Salona era di forma rettangolare, lungo m. 215 e largo m. 176: l'ingresso principale (la *Porta aurea*) era nel lato di settentrione ricinto, come i lati adiacenti, di una muraglia alta ben m. 17; torri massiccie si innalzavano agli angoli ed anche nel mezzo delle mura; ad oriente e ad occidente si aprivano altre due porte fiancheggiate da torri ottagonali; solo il lato di mezzogiorno, prospiciente il mare, aveva un aspetto di minor severità, poichè era disposta nella parte superiore una galleria ad archi della lunghezza di m. 160 e della larghezza di m. 7.

Partendo dalle tre porte, tre larghe strade fiancheggiate da portici venivano ad incontrarsi nel mezzo del vasto recinto, il quale in tal

modo era diviso in due parti: la settentrionale suddivisa alla sua volta dalla strada che partiva dalla *Porta aurea* in due spazi a rettangolo,

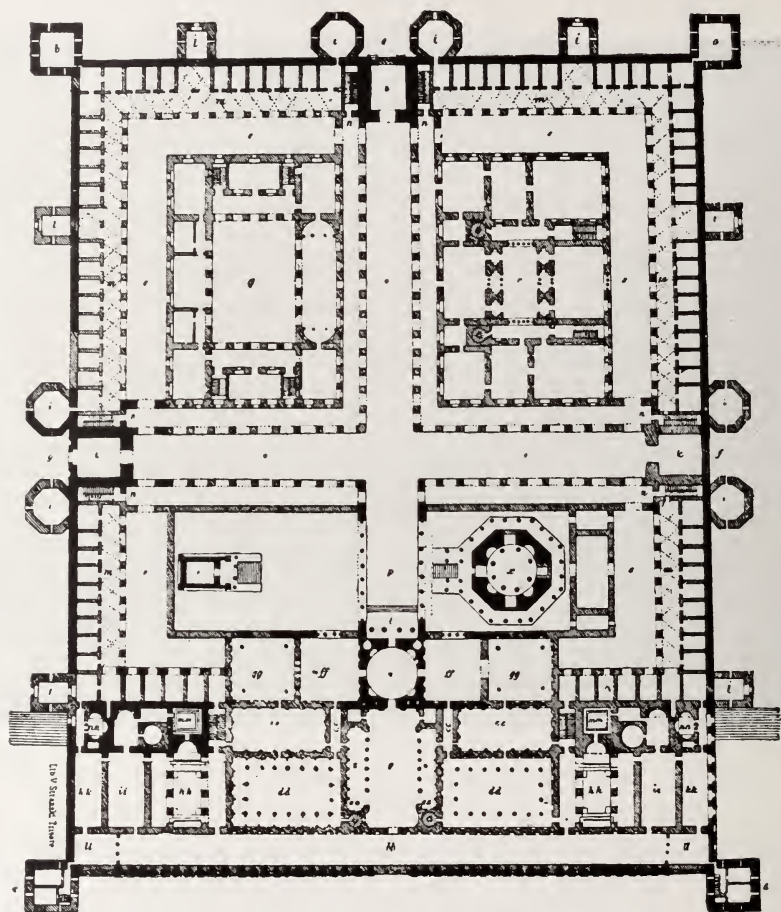



Fig. 781. — Pianta del palazzo di Diocleziano a Spalato (ric. Lanza).

ove erano i quartieri delle guardie e dei funzionari di corte, e la parte meridionale destinata al monarca ed alla sua famiglia. Vi era in questa seconda parte una corte di onore con peristilio e ai lati di essa corte s'innalzavano due edifizi: ad ovest, dentro un recinto con altare, era la cappella privata a forma di tempietto prostilo su podio, ad est era il mausoleo imperiale. Nel lato minore a sud vi era l'ingresso al palazzo con quattro colonne di granito rosso; da questo propileo si penetrava in un vestibolo di forma circolare e sormontato da una cupola, da cui si passava nella sala del trono prospiciente la galleria sul mare. A destra

della sala vi era il triclinio con varî appartamenti, a sinistra la biblioteca con l'appartamento dell'imperatore.

Si aggiunga l'interesse che suscitano queste costruzioni come quelle che ci permettono di congetturare ciò che fu poi la distribuzione degli

Fig. 782. — Palazzo di Diocleziano a Spalato: la *Porta aurea*.

ambienti nel palazzo imperiale costruito da Costantino a Costantinopoli, poichè è probabile che il primo imperatore cristiano seguisse il tipo di palazzo noto a noi dall'esempio di Salona e che doveva essere proprio dell'Oriente. Tre parti sono in special modo da rilevare: la *Porta aurea*, il cortile di onore, il mausoleo ed in tutte e tre le parti si scorgono chiari i contrassegni dell'Oriente.

Nella *Porta aurea* (fig. 782), al di sopra dell'architrave dell'ingresso è aperto un arco a semicerchio, a ciascun lato del quale, non certo felicemente, è una nicchia con pilastri, ma senza archivolto; sopra corre una finta galleria di archi contigui l'uno all'altro poggianti su colonnine portate da mensolette; due di questi tabernacoli sono a nicchia. Tutto ciò costituisce un nuovo motivo di decorazione che sarà poi ripreso dalla architettura del medio-evo.

Il peristilio della corte di onore (fig. 783) presenta un carattere peculiare della nuova arte architettonica nei sette archivolti, che poggiano

direttamente sui capitelli corinzi delle colonne, mentre nel portico d'ingresso al vestibolo rotondo, nel *prothyron*, le quattro colonne sostengono un architrave che è diritto negli intercolunni laterali e che invece è ad arco sull'intercolunnio mediano; questo arco viene ad inserirsi nel frontone sormontante questo portico, sì da costituire un motivo analogo a quello già osservato nel tempio di Termesso. Tale motivo architettonico è proprio dell'oriente ove dovea esser applicato con grande frequenza: ricordiamo i propilei di Damasco ed il tempio di Tyche ad Is-Sanamên nello Hauran.

Fig. 783. — Palazzo di Diocleziano a Spalato: il peristilio.

Il mausoleo (fig. 784) preceduto da una gradinata, è ottagonale all'esterno, circondato da un basso portico; nell'interno (fig. 785) è circolare ed è a cupola con sette nicchie alternativamente rettangolari e circolari, e su di una fila di colonne, sormontata da una trabeazione di pesante, ricca decorazione che ricorda quella di Santa Maria degli Angeli a Roma, è una ulteriore fila di colonne che perviene sino alla base della cupola; correva superiormente sulla parete un fregio a rilievo con scene di caccia e di corse. La cupola è costruita con un processo del tutto nuovo con archi di mattoni che, a guisa di ventagli, salgono restringendosi verso la cima, innestandosi l'uno nell'altro.

Le forme architettoniche sono desunte dall'Oriente; così dall'Oriente provenivano i materiali, il granito ed il porfido, provenivano pure i sistemi della decorazione, la quale è ricca e pesante, con l'apparenza

di ricami ritagliati quasi sulla superficie della pietra. Si osservi inoltre l'applicazione del musaico nella cupola del vestibolo; e così in questa cupola si avrebbe il primo esempio a noi noto in una vasta superficie di un metodo decorativo, che godette poi sì mirabile fortuna nell'arte primitiva cristiana e nell'arte bizantina. Spalato in tal modo, come è stato notato, segna una delle prime tappe della unione della architettura con la decorazione dai caratteri spiccatamente orientali nel cammino dall'Oriente all'Occidente.

(da Durm)

Fig. 784. — Palazzo di Diocleziano a Spalato: pianta del mausoleo.

Rappresentazioni del dio Mitra: il rilievo mitriaco di Heddernheim. — E dall'est venne il culto che in così esteso grado fu diffuso per il mondo romano specialmente nel secolo III, il culto del dio iranico Mitra. Due anni dopo la sua abdicazione, più formale che reale, nel 307 Diocleziano ebbe un solenne abboccamento con gli imperatori Galerio e Licinio a Carnunto sul Danubio, ove fu consacrato a ricordo un santuario al dio Mitra, designato come protettore del loro impero. Così sotto Diocleziano, il cui cerimoniale di corte quasi sembrava una imitazione di quello dei Sassanidi regnanti sulla Persia, ben poco mancò che non venisse proclamata religione di Stato quella persiana del dio Mitra. La quale, introdotta in Italia ai tempi di Pompeo, dopo il 67 a. C., ebbe un processo rapido di diffusione a partire dai tempi della dinastia dei Flavi, prima presso gli schiavi, poi presso il ceto medio ed in più forte misura presso i soldati, infine tra gli alti funzionari e gli imperatori stessi. Dall'atto di consacrazione di Diocleziano si può invero desumere quale abisso profondo disgiunge le manifestazioni, i caratteri dello stanco Paganesimo degli albori del sec. IV ed il rigido culto di Stato reso agli antichi dèi ellenizzati di Roma da Augusto e, tra i successori suoi, specialmente da Traiano.

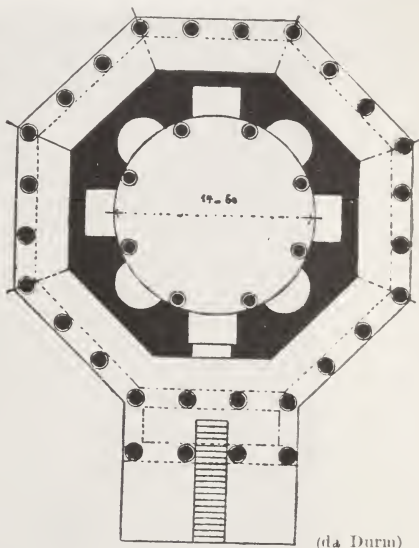
Sparsi qua e là nell'impero romano sono i santuari del dio Mitra o i Mitrei, sino nelle più antiche regioni, in Africa e in Britannia; ma, più che altrove, sono frequenti questi santuari nella regione danubiana, ove il culto fu portato dalle legioni. I monumenti figurati di Mitra, o statue o rilievi, rappresentano quasi sempre il dio in abito da orientale in atto di vibrare un colpo di coltello sul toro sacro, poggiando una

gamba sulla schiena della bestia, sì da costituire un motivo artistico che nell'arte classica è applicato alle figure di Nike che scanna la vittima del sacrifizio, come, per esempio, ci appare nei rilievi della

Fig. 785. — Palazzo di Diocleziano a Spalato: interno del mausoleo; stato attuale.

balaustrata del tempietto di Athena Nike in Atene. È questa un'azione compiuta dal dio per comando del Sole, affinchè col suo sacrifizio il toro possa dare origine ai vegetali utili alla umanità, al frumento e alla vite, e agli animali domestici. Invano il Genio del male, Ahrimane, manda gli animali immondi, il serpente e lo scorpione, a divorare la preziosa semenza del toro, chè il tentativo malefico a nulla approda.

I monumenti figurati di Mitra, che con tanta costanza rappresentano lo stesso schema, appartengono per la maggior parte al secolo III d. C.; i più antichi risalgono al secolo II, all'età di Traiano. In modo assai

istruttivo il complesso di queste figurazioni ci mostra tutti i varî gradi tra l'arte elegante e fredda della capitale e l'arte inabile assai, ma sentita delle provincie; anzi i prodotti provinciali possono suscitare in noi un

(da Cumont)

Fig. 786. — Rilievo mitriaco da Heddernheim.

più vivo interesse pei caratteri peculiari e per le circostanziate rappresentazioni accessorie riferibili alla vita di Mitra.

Così nella faccia anteriore del grande rilievo mitriaco di Heddernheim (1) (fig. 786), che appartiene alla seconda metà del sec. III, attorno alla scena centrale del sacrifizio necessario del toro con le figure accessorie dei dadofori Cautos e Cautopates, si hanno altre scene, di cui alcune sono troppo malamente espresse, altre sono tuttora inesplicabili, relative ai varî avvenimenti di Mitra; la sua nascita, per esempio, da una roccia, la cattura del toro, la incoronazione del Sole per parte di Mitra, Mitra accolto dal Sole nel suo carro, mentre la Notte, pure su carro, sta discendendo all'orizzonte. Nell'arco al disopra della grotta sono i dodici segni dello zodiaco, agli angoli invece, dentro cerchi, sono

(1) Wiesbaden, Museo.

i busti delle quattro stagioni; questi tipi di rappresentazioni largamente, come si è accennato, sono usati nella decorazione figurata del sec. III. Ma ben presto al dio esotico Mitra col suo oscuro simbolismo sarà sostituita una figura ben più nobile, ben più luminosa, quella di Cristo, e, come vedremo, in modo analogo in monumenti primitivi cristiani si avranno complessi di rappresentazioni figurate illustranti quanto di bene diffuse sulla terra Iddio fatto Uomo.

L'arte cristiana. — Nel tipo del dio Mitra si possiede adunque una delle più manifeste ed irrefutabili prove — di cui un'altra del resto ci era apparsa fin dalla seconda metà del sec. IV a. C. con la figura del dio Serapide — cioè della espressione di figure, appartenenti a religioni non proprie del mondo classico, per parte dell'arte classica. Ma, ripetiamo, accanto al dio Mitra, ed anzi in grado maggiore si deve accentuare lo sviluppo che in questa fase di arte vanno sempre più assumendo le figure e le scene della religione di Cristo. Questi prodotti artistici esprimenti o simboli o episodi di questa giovine e ben superiore religione, costituiscono l'arte cristiana primitiva, la quale, come del resto si è già accennato, si sviluppa in modo parallelo all'arte pagana, sicchè tra l'una e l'altra l'unica differenza è data dal contenuto. Ambedue le arti sono invero i rami di un'arte sola: di questi rami l'uno, il pagano, si disseccò e perì perchè svanirono, e per sempre, le false credenze e perchè la gloria dell'impero sempre più s'impallidì per poi scomparire, ma si disseccò e perì principalmente perchè l'esaurimento di ogni potenza creativa aumentava con celere ritmo; l'altro ramo, il cristiano, sebbene reso temporaneamente vitale dai succhi di un fervido sentimento religioso, passionale e forte appunto perchè giovane, fu turbato ed illanguidito fin nella sua piena espansione da cause esteriori, dal lungo periodo di decadimento civile e dalle rinnovate invasioni di popoli barbarici, sicchè dovette irrigidirsi per lunghi secoli di tenebre, per rifiorire poi rigoglioso e nel soffio ispiratore di nuove forme, specialmente architettoniche (l'arte gotica) dei giovani popoli del settentrione, e in principal modo nel lieto ritorno alle forme del passato classico (l'arte del rinascimento). Così l'arte primitiva cristiana fa parte della civiltà classica, non forma già l'inizio dell'arte del medio-evo, ma costituisce le più gloriose tra le ultime pagine dell'arte dell'antichità, dalla quale invece debbono essere nettamente disgiunte e separate le manifestazioni dell'arte barbarica in Occidente, le manifestazioni dell'arte bizantina e in Oriente e in alcune plaghe occidentali, quelle essendo prodotti d'infanzia, le seconde, per ciò che riguarda l'arte figurata, di decrepitezza. Più non appare nelle une e nelle altre il mirabile senso plastico della classica antichità, mentre prevale una decorazione fantastica, che trae le sue origini dall'Oriente e diverse ormai sono negli edifizi le tendenze architettoniche.

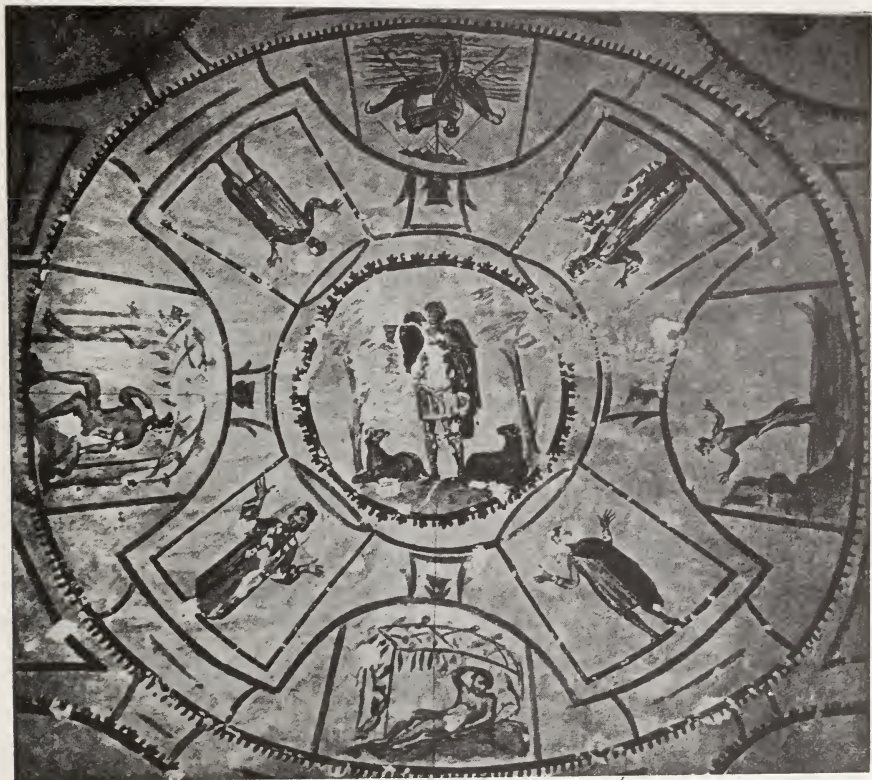
La quasi totalità dei monumenti di arte cristiana in questa fase è costituita dalle pitture delle catacombe, assai numerose, le quali ci

(da Wilpert)

Fig. 787. — Pittura del soffitto della cripta dei SS. Pietro e Marcellino.

interessano più che altro pel loro contenuto, poichè la pittura cimiteriale, che già si esprimeva con semplici mezzi di facile effetto nel secolo II, ma pur sempre con sufficiente diligenza e con sentito gusto di armonia nelle composizioni, va sempre più decadendo; anzi a partire dalla metà del secolo III più rapido ancora si rende il processo d'intirizzimento, di schematizzazione delle forme.

La volta di un cubicolo del cimitero dei Santi Pietro e Marcellino. — Nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino sulla via Labicana, ove furono seppellite molte vittime della grande persecuzione di Diocleziano, è la decorazione della volta di un cubicolo (fig. 787), che appartiene alla metà del sec. III e che può essere addotta a confronto della pittura della cripta di Lucina, perchè meglio ci sia palese il decadimento del-

l'arte pittorica. Si osservi come la leggiadra, quasi festosa armonia compositiva della cripta di Lucina si sia tralignata nel monumento posteriore in meno abile e meno spontanea disposizione dei riquadri attorno al tondo centrale e si osservi inoltre in qual modo sommario e fuggevole siano espresse le varie figure ormai ridotte a schemi stereotipati.

Nel medaglione centrale è la mite figura del Buon Pastore a cui sono aggiunte simmetricamente ai lati due pecorelle in riposo e due alberi alludenti al paradiso. All'ingiro in quattro riquadri sono quattro figure di oranti, ma ormai al tipo della donna pregante si aggiunge anche quello dell'uomo pure in preghiera, e però scompare il primitivo significato della orante, mentre in queste figure si deve ormai riconoscere la semplice allusione ad una generica prece. Infine nei quattro riquadri della periferia sono effigiati alcuni episodi della simbolica storia di Giona: il profeta è gettato dalla nave nelle fauci del mostro marino e, rigettato da questo a terra, si riposa sotto un pergolato. E, siccome la vena inventiva del pittore di questa volta del cimitero dei Santi Pietro e Marcellino non doveva essere molto copiosa, così egli ha ripetuto per ben due volte l'episodio del riposo sotto il pergolato rappresentando in un riquadro Giona seduto, sdraiato nell'altro riquadro.

La scultura cristiana: il Buon Pastore del Laterano. — Di fronte alla ricchezza di pitture cimiteriali cristiane risalta la povertà estrema di sculture della religione novella. Anzi per questa fase si può citare con tutta sicurezza un solo monumento di plastica a tutto tondo, di cui purtroppo non è stata accertata la provenienza (1): rappresenta esso il Buon Pastore (fig. 788). È dunque una scultura di carattere simbolico e potrebbe anche essere stata eseguita in una officina pagana. Quale è la ragione di tale profonda differenza nella manifestazione e dell'arte pittorica, sì abbondante, e dell'arte plastica, sì scarsa? Mentre la pittura nelle oscure catacombe serviva a rendere maggiori la fede e la pietà e fu perciò ritenuta come un'arte innocente, quasi come una preghiera figurata, la scultura invece poteva suscitare la idea di un culto idolatrico, perchè ad opere plastiche essenzialmente il mondo dei pagani innalzava le preci ed offriva la propria devozione. Mentre la pittura ed anche il rilievo erano essenzialmente decorativi e connessi con gli usi mortuari, la scultura a tutto tondo, rievocando i simulacri degli dèi falsi e bugiardi e costituendo una espressione artistica di glorificazione e di sublimazione, dai pii cristiani della età delle persecuzioni dovette essere negletta quasi anche pel timore, se così non si fossero comportati, di agire in modo simile ai pagani. Siamo invero

---

(1) Roma, Museo Cristiano del Laterano.

ancora ai tempi del fervore entusiastico e mistico dei cristiani, in cui essi ben potevano dire ai pagani quanto Ottavio esprimeva nell'omonimo dialogo di Minucio Felice (c. XXXII): « e voi supponete che noi nascondiamo l'oggetto del nostro culto, perchè non possediamo nè templi, nè altari? Ma quale statua potrei innalzare a Dio quando, se tu rettamente consideri, l'uomo stesso è simulacro di Dio? Qual tempio potrei costruirgli, quando questo mondo da Lui creato è incapace di contenerlo? ». Così andò decadendo la scultura e, mentre i dipinti, i musaici, i rilievi della nuova e trionfante società cristiana furono largamente espressi a meglio glorificare la parola di Cristo, la scultura invece, l'arte eminentemente classica, andò man mano esaurendosi, anzi parve scomparire quando il vieto Olimpo dei Greci e dei Romani si sgretolò e si disciolse in un lungo e triste crepuscolo.

(Alinari)
Fig. 788.
Statuetta del Buon Pastore.

Preziosa è adunque la statua suddetta del Buon Pastore, la quale, se non ci è pervenuta intiera, perchè di restauro sono le gambe e le mani e la testa dell'agnello, tuttavia è conservata egregiamente nella parte sua più nobile, cioè nel capo. Il giovine ed intonso pastore è del solito tipo che si riscontra nelle pitture e nei rilievi; indossa la tunica stretta alla cintura ed ha la bisaccia a tracolla: nobiltà e dolcezza sono nel suo atteggiamento e nel suo volto e sebbene, come è stato più volte osservato, lo schema suo sia desunto dall'arte pagana, ricollegandosi al tipo o di Hermes *kriophoros* (portatore di ariete) o del devoto con la vittima sulle spalle (si ricordi l'arcaico moscoforo dell'acropoli ateniese), tuttavia è in questa figura un sentimento che invano cercheremmo nelle figure degli dèi pagani, quel medesimo sentimento di cui sono cosparse le parole del Vangelo, sentimento di bontà infinita e pietosa con un leggero accento di accorata mestizia. È la manifestazione non solo di una nuova fede nei destini ultramondani, ma anche di una morale nuova, che è intimamente connessa, anzi è indissolubilmente fusa con la medesima fede e che recherà vasti e radicali mutamenti nella vita civile.

La lieve piegatura del collo verso l'alto, con cui si accorda la direzione dello sguardo, pensieroso e reso vivace dalla pupilla incavata plasticamente, anima questa soave figura, la quale rievoca in modo

speciale tra le sculture contemporanee, cioè della età degli Antonini, il ricordo della suggestiva testa di Remetalce. È anche nella statua del Buon Pastore l'elemento orientale, che fa la sua apparizione come elemento di forza e di vigore nella costituzione dell'arte del Cristianesimo, dovuto all'Oriente? Siamo indotti ad ammettere tale ipotesi e a dar largo posto agli influssi orientali per quanto concerne questi ultimi secoli dell'arte classica nell'Occidente romano.

Fase terza da Costantino a Teodorico (312-526).

La statuetta di Cristo del Museo Nazionale Romano. — È opportuno iniziare questa ultima fase di arte classica con una preziosissima opera di scultura a tutto tondo che rappresenta la figura di Cristo. della Divinità ormai trionfante e non più espressa simbolicamente. La statuetta marmorea (1) (fig. 789) alta cm. 71, d'incerta provenienza romana, rappresenta un giovine seduto su sedia a spalliera, dai lunghi e ricciuti capelli, dal volto pieno e rotondo, indossante la tunica ed il pallio con sandali ai piedi. Gli occhi con la pupilla profondamente incavata e con l'arco sopraccigliare piuttosto alto hanno quella espressione d'intontimento che è peculiare della scultura di questa ultima fase di arte; piccolo è il naso e la bocca sembra che debba schiudersi per parlare. Da questo volto giovanissimo risaltano in special modo i caratteri di grazia mite e benevole, mentre la figura intiera non manca di pacata e modesta dignità. La somiglianza di questa figura gentile con quella del Cristo giovanile dei rilievi di sarcofagi e degli intagli in avorio è di tal grado che ci induce a seguire la ipotesi che qui si tratti di un rarissimo cimelio, cioè di un simulacro, sinora unico per questi tempi, del Redentore, ed il confronto in special modo deve essere fatto col tipo del Cristo maestro, cioè seduto, su parecchi sarcofagi cristiani. Come nel Buon Pastore, così in questo Divino Maestro, l'influsso dell'aurea arte greca delle fasi sue migliori è evidente, e può avere in realtà influito sulla espressione del suo schema il tipo di Apollo giovinetto, vestito da citaredo e seduto; ma anche in questo singolare simulacro è ben manifesta la diversità del sentimento, indice di una novella concezione religiosa. Nel *Liber pontificalis* (ed. Duchesne, p. 152) è detto che nel dono di Costantino alla basilica del Laterano era una statuetta argentea di Cristo, assiso su trono tra le statue degli Apostoli. Ma è presumibile che, prima di questo e di consimili simulacri del Dio Redentore di carattere essenzialmente cristiano, la setta dei gnostici avesse l'uso di possedere, tra le immagini dei grandi filosofi, anche quella di Cristo.

(1) Roma, Museo Nazionale Romano.

Ad ogni modo nell'arte cristiana primitiva la statuetta testè esaminata costituisce una eccezione, come in realtà, e questo già si è detto, in questa arte è eccezionale la scultura a tutto tondo. A partire invero dall'età di Costantino col trionfo assoluto del Cristianesimo la plastica diventa di carattere esclusivamente laico, restringendosi al solo ritratto, specialmente imperiale. Devono passare secoli e secoli, prima che si possa nuovamente incontrare la figura plastica di Cristo, ormai fissata nei tratti dolci e severi del biondo e barbuto Nazareno.

(dal *Boll. d'Arte*)

Fig. 789. — Statuetta rappresentante Cristo seduto (cm. 71).

Il frammento di sarcofago da Psamatia. — In un frammento di sarcofago di marmo del Proconneso da Psamatia presso Costantinopoli (1) (fig. 790), il quale deve essere collocato agli albori di questa fase di arte, ci appare nuovamente la figura del Cristo giovane ed intonso. Egli è avvolto nello *himation* ed è atteggiato in uno schema, che senza dubbio è da considerarsi come una pretta derivazione, sia pur tralignata nell'irrigidamento di arte impotente, dalle nobili figure ammantate che l'arte greca seppe esprimere fin dal sec. V sul fregio del Partenone, culminando poi nella figura di Sofocle della seconda metà del secolo IV. E nel volto imberbe e pensoso, inquadrato dai lunghi e ricciuti capelli, si è pure riconosciuto e non a torto, il riflesso dell'arte greca del secolo IV ed è stato addotto il cosiddetto Eubuleo di Eleusi. Cristo, che sta in nobile attitudine di calma serena e benigna, ha il capo circondato dal nimbo crucigero, il quale costituisce qui il primo esempio a noi noto in ordine di tempo di questo attributo divino, la cui origine è da considerarsi come orientale. Si ricordi del resto il nimbo nella statua di arte buddistica che a suo luogo fu addotta. Cristo sta sotto una nicchia centrale, ai lati sono due figure di Apostoli, in nicchie minori e con aspetti che denotano un grado d'inferiorità. Ma queste figure, piene di dignità e di pensiero, inquadrate dalle colonne e dall'architrave e trattate con un vero sentimento plastico, infondono un senso di pacata, nobile armonia che induce al rispetto, alla venerazione.

(1) Berlino, Museo dell'Imperatore Federico.

Mentre le tradizioni classiche sono conservate nelle figure, nelle parti architettoniche e nella loro decorazione vi è un carattere nuovo e decisamente orientale: le colonne a scanalature a spirali sono sormon-

(da Strzygowski)

Fig. 790. — Sarcofago primitivo cristiano da Psamatia (m. 1,42).

tate da capitelli corinzi con foglie assai stilizzate di acanto e su di essi poggiano dei dadi cubici, i quali rassomigliano a frammenti di architrave. Convesso è l'architrave poggiante sulle colonne e singolare ne è la ricca ornamentazione incavata e non modellata nella pietra, la quale perciò, in modo assai minuzioso ricoperta da motivi ornamentali espressi col trapano, sembra come rivestita da una trina che si distacca sul fondo oscuro. Così non col rilievo, ma con la incisione è raggiunto il forte contrasto di luci e di ombre.

Questo sarcofago non è isolato; ne esistono altri, ma tutti di contenuto pagano, con analogo schema architettonico a nicchie o a porticato, con analoga ricchezza decorativa ottenuta a forza di trapano. Nella serie a noi nota di questi sarcofagi il più antico è un esemplare

di provenienza fiorentina (1) con scena di matrimonio e con le figure dei Dioscuri e può risalire alla fine del sec. II o all'inizio del sec. III. Ma l'esemplare più insigne per conservazione e per ricchezza decorativa proviene da Sidamara (presso Koniah nell'Asia Minore) (2) ed è da ascrivere al venticinquennio tra il 225 ed il 250; il frammento di Psamatia è il più recente della serie, la quale tutta è da rivendicare all'Oriente. Pare in realtà che gli esemplari più antichi siano dovuti a fabbriche della parte settentrionale dell'Asia Minore, ma in seguito è presumibile che la trasformazione dei motivi sia avvenuta nelle città centrali e meridionali dell'Anatolia, in cui l'architettura palesa analoga intemperanza nella decorazione. Infine in questa serie di sarcofagi si constata ciò che si osserva anche nel palazzo di Diocleziano a Spalato: una tendenza di ornamentazione del tutto anticlassica; l'elemento decorativo cessa cioè di essere un organismo sviluppato in modo logico ed intimamente connesso coi varî membri architettonici, ma, a guisa di ricamo continuo, si estende su tutto il fondo dell'edifizio; più che in germe si ha già la essenza dell'arte decorativa bizantina e si intravvede quasi il principio dell'arabesco dell'arte mussulmana.

Caratteri nuovi dell'arte. — La vittoria di Costantino su Massenzio al Ponte Milvio presso Roma del 28 ottobre 312 segna come l'inizio di un nuovo periodo per l'impero romano; gli avvenimenti che si susseguono e cioè l'editto di Milano di tolleranza verso i Cristiani del gennaio 313 e la fondazione della nuova capitale dell'impero, Costantinopoli, negli anni dal 326 al 330 sono feraci di gravi conseguenze non solo politiche e militari, ma anche per ciò che concerne la civiltà e per ciò che più ci interessa, l'arte. Ormai nella parte orientale dell'impero si hanno le origini della secolare arte bizantina e sempre più rari appaiono i prodotti artistici che possono direttamente collegarsi col mondo classico; nell'Occidente vi è un illanguidirsi, un irrigidirsi dell'arte figurata, maggiore assai in quella corrente, la quale è al servizio della romanità profana, che in quella che glorifica la nuova religione, e nel decadimento in quest'ultima corrente, si avverte l'influsso orientale che, da ultimo, si esercita in modo assai forte, sì da dovere parlare di arte bizantina trapiantata nell'Occidente. Ma allora si può dire che è finito il lungo e glorioso ciclo dell'arte puramente classica.

La basilica di Massenzio e di Costantino. — All'alba di questa fase risalgono due insigni monumenti profani esistenti a Roma e che dimostrano la superiorità innegabile dell'architettura, che tuttora gode di grande floridezza, sull'arte figurata pagana, ormai, come si è detto,

---

(1) Firenze, Palazzo Riccardi; già in piazza del Duomo.
(2) Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano.

(Anderson)

Fig. 791. — La basilica di Costantino.

manifestante in chiaro modo molteplici i segni distruttori di un rapido dissolvimento. Sono questi due monumenti la basilica di Massenzio e di Costantino finita nel 312 e l'arco commemorativo innalzato dopo la battaglia di Ponte Milvio.

Della basilica tra il Colosseo ed il Foro Romano sussistono tuttora (fig. 791) le tre colossali arcate adorne di cassettoni ottagonali nel soffitto che, comunicando tra di loro per mezzo di aperture a volta, costituiscono la navata laterale sinistra dell'intiero edifizio; al disopra si osservano ancora i residui della grande copertura a tre volte a crociera della maggiore e ancor più alta navata centrale. Bastano le misure di questa navata per dare una idea della vastità dell'assieme (fig. 792): larga m. 25 era essa alta m. 38 e le otto colonne monolitiche di marmo collocate dinnanzi agli otto pilastri delle due navate laterali misuravano, insieme al loro architrave, l'altezza di ben 24 metri. L'ingresso alla basilica era dapprima nel lato breve a sud-est con tre aperture, che conducevano nella navata centrale e precedeva un porticato a pilastri. In seguito l'ingresso fu trasportato nel lato lungo a sud-ovest e di fronte, nell'arcata mediana tuttora esistente, si aprì una abside come novello *tribunal;* in tal modo la basilica, che era in origine di tipo greco, diventò di tipo orientale. La navata centrale finiva poi ad occidente in una abside coperta da una mezza cupola, ed in cui era il *tribunal.* La luce penetrava in questo vastissimo ambiente dalle aperture ad arco del tetto a crociera ed anche da finestre ad arco aperte in

numero di tre per ciascuna delle arcate delle navate laterali, nella parte superiore. Il peristilio, usuale nell'interno delle basiliche, viene qui completamente abbandonato sotto l'influsso della costruzione a volta, che già vedemmo trionfante nelle Terme di Caracalla e di Diocleziano: tutto qui assume un carattere di maggior semplicità e grandiosità. Gli otto pilastri delle navate laterali sopportano da soli il peso dell'alta volta centrale, ma nel tempo stesso, come nelle suddette due Terme, le otto colonne poste dinnanzi a questi pilastri direttamente sostengono sul loro architrave gli archi delle tre volte a crociera. Dinnanzi ad un edifizio come la basilica di Massenzio e di Costantino non si può nè si deve parlare di decadenza architettonica; si avverte invero in essa costruzione il suggello di una potenza creativa che certamente influì sull'architettura posteriore.

Fig. 792. — Pianta della basilica di Costantino.

L'arco di Costantino. — È con tutta probabilità da eliminare la recente, arditissima ipotesi espressa sull'arco di Costantino (fig. 793), secondo la quale questo arco sarebbe stato costruito da Domiziano e, mutilato dopo la morte del tiranno, avrebbe poi servito durante il sec. III come arco monumentale generico secondo varie occasioni di vittorie sul nemico, ricevendo da ultimo la dedica da Costantino. Tale ipotesi sarebbe in realtà da escludere per la esistenza di laterizi nell'interno dell'arco di indubbia età costantiniana.

Nella parte architettonica dell'arco si palesa maestria di concepimento e di espressione. Appartiene invero questo monumento a quel tipo di arco rappresentato dall'esemplare innalzato sul Foro Romano in onore di Settimio Severo.

Ma il difetto che si constata in quest'ultimo arco, la incuria cioè nella espressione di alcune membrature della costruzione, non è comune all'arco costantiniano. Nel quale tutto è armonicamente disposto, sia nella tripartizione dell'attico con la parte centrale sola riservata alla epigrafe onorifica, sia nella distribuzione delle varie parti decorative che sono assai numerose, ma che non producono quel senso di sgraziato

affollamento che si osserva nell'arco di Settimio Severo. Ma gran parte, e la migliore, di questa decorazione proviene da monumenti imperiali

(Anderson)

Fig. 793. — L'Arco di Costantino.

anteriori, sicchè non a torto quest'arco merita la designazione di cornacchia di Esopo che gli fu dato dal Milizia. Ed invero questo primo monumento consacrante il trionfo del Cristianesimo può iniziare la lagrimevole serie delle numerose tristi distruzioni o dissoluzioni di edifizi di Roma antica. Dell'età di Traiano sono le figure di prigionieri barbari sui piedistalli posti sugli architravi delle colonne; traianei sono pure i rilievi nei lati stretti dell'attico e nelle pareti del passaggio principale (forse provenienti dall'arco del divo Traiano sulla via Appia presso Porta Capena, se non provengono dal Foro Traiano); ad un monumento di Adriano risalgono probabilmente gli otto medaglioni al disopra dei minori passaggi e ad un arco trionfale di M. Aurelio appartenevano gli otto rilievi posti sull'attico nei lati lunghi. Dell'epoca

costantiniana sarebbero tutti gli altri rilievi; anzi vi è dubbio se quattro di essi appartengano ad un monumento innalzato a Diocleziano. Ma dai rilievi, siano certamente o probabilmente costantiniani, ben appare quanto di fronte all'architettura fosse in questo inizio del secolo IV in decadenza l'arte della scultura profana, e tale decadenza meglio risalta nell'arco di Costantino per l'immediato confronto coi rilievi glorificanti gl'imperatori pagani.

(Anderson)

Fig. 794. — Arco di Costantino: scena di assalto ad una città.

Nella facciata meridionale dell'arco si ha a rilievo la scena di un assalto ad una città, o Susa o Verona (fig. 794). Non vi è adunque novità di contenuto specialmente dopo quanto era stato espresso con tanto vigore nella colonna di Traiano; eppure il rilievo costantiniano denota una inferiorità gravissima, ormai preannunziante la età barbarica. A sinistra sta raccolto attorno all'imperatore l'esercito suo che muove al combattimento; come nella colonna Traiana, così qui l'imperatore ha proporzioni maggiori rispetto a quelle dei soldati che lo circondano; con un rigido volo orizzontale la Vittoria, la vetusta dea del tramontato Olimpo, incorona il principe protettore dei Cristiani. A destra sulle minuscole mura della città si affollano i difensori. Come tutto denota impotenza senile! Gli assalitori, simili a lignei fantocci, gli uni agli altri accostati, hanno un ritmo monotono di movimento, di atteggiamento, nè con minore uniformità si difendono gli assaliti sollevando le destre armate di sassi o di lancie; vano è invero il tentativo di animare la scena con figure che si discostino dai movimenti di offesa e di difesa, cioè con la figura del difensore colpito precipitante dalle mura, con la figura del temerario soldato che da solo si spinge fin sotto le mura nemiche. L'imperatore per l'alta statura solamente si distingue dai suoi subalterni;

manca a lui quella maestà sovrana di espressione nobile e dignitosa, che innalza al disopra dei suoi fidi soldati la suggestiva figura di Traiano. Ormai tutto qui è reso schematico con figure isolate nè connesse nè fuse tra di loro in una vivace composizione, ma disposte a fascie sovrapposte l'una all'altra, mentre, singolarmente, le figure stesse si presentano a noi in quella rigida frontalità che ci riporta all'arte classica arcaica. La disgregazione compositiva, l'apparenza lignea delle forme, l'intontimento espressivo costituiscono ormai quei caratteri nell'arte figurata, di cui già osservammo i segni precursori in precedenza in opere come il sarcofago con le lotte tra Romani e barbari, caratteri miserevoli che sono attenuati solo quando, abbandonati i soggetti appartenenti al passato di gloria militare e di ricchezza civile e non più sentiti, si volge l'arte ad esprimere i concetti della nuova Fede con rinnovato calore di sentimento.

(Fot. Min. Pubbl. Istr.)

Fig. 795. — Arco di Costantino: figura di Vittoria che scrive sul clipeo.

Sui piedistalli dell'arco di Costantino si ricorre al vieto simbolismo pagano; figure di Vittorie con soggiogate figure minori sono rappresentate, o nell'atto di arrecare trofei o palme, o di scrivere le glorie imperiali sullo scudo come la Vittoria di Brescia (fig. 795). Il motivo invero di questa celebre statua che è ripreso, come si vide, nelle colonne di Traiano e di M. Aurelio, è riprodotto in evanescente, fredda immagine dallo scultore dell'età di Costantino che, nello esprimere il motivo, che tanto favore godette nell'arte imperiale romana, lo suggella colla impronta dell'impotenza non a lui propria, ma comune agli artisti del suo tempo. La grassa, ma schiacciante figura di Vittoria indossa una veste ed un mantello, le cui pieghe sembrano affondarsi a solchi uniformemente curvi nella carne; dalle spalle cadono a piombo prive di forza le ali e la loro appesantita espressione par quasi che signi-

fichi che non più esse sono abituate al possente remeggio il quale, rombando, pareva precedere l'urto travolgente delle legioni. Con movimento innaturale del braccio sinistro lo scudo è sollevato ed il suo punto di appoggio non è più sulla coscia alzata della dea o su di un pilastro; ma esso scudo, disposto insensatamente in linea verticale, poggia sul capo del vinto barbaro inginocchiato, ed il piede sinistro della dea non più insiste sull'elmo, ma calpesta una gamba del barbaro.

(da Venturi)

Fig. 796. — Tarsia della basilica di Giunio Basso.

Date le analogie di contenuto e di motivi, vi è tra i rilievi dell'arco di Costantino dovuti ad artisti della epoca ed i rilievi dell'arte militare di Traiano quello stesso distacco che, nel riguardo delle imprese guerresche, esiste tra i due imperatori, cioè tra l'ottimo Traiano che conquistò nuove e vaste provincie e Costantino che di nulla allargò i confini dell'impero.

Nei lati stretti dell'arco i due medaglioni costantiniani con le rappresentazioni del Sole e della Luna sono incastrati in un quadrato, e negli spigoli tra la circonferenza dei medaglioni e le linee del quadrato, erano collocate delle lastre di porfido, di cui qualche tenue residuo si conserva tuttora nel lato prospiciente il Colosseo. Si ha adunque nell'arco di Costantino, accanto al pieno decadimento dell'ornato plastico, la prova della esistenza di un'opera d'intarsio, il quale doveva essere largamente in uso in questi tardi tempi dell'antichità classica.

La basilica di Giunio Basso e la sua decorazione. — L'*opus sectile marmoreum* ci appare nell'arte classica fin dal Mausoleo di Alicarnasso, ma ora l'applicazione sua è frequentissima e, quasi riprendendo motivi che furono sì prediletti nell'arte assira e nell'arte persiana, nei rivestimenti cioè di pareti di edifizi di argilla smaltata policroma con figurazioni umane e bestiali, ora vengono eseguite, sia negli edifizi profani che in quelli destinati al culto della nuova religione, tarsie marmoree o con elementi di smalto e di pasta vitrea, esprimenti non solo leggiadri ornati, ma figure di belve o isolate o aggruppate. E fu costruita proprio sotto Costantino la basilica di Giunio Basso, console nel 317, sull'Esquilino

a commemorazione del trionfo su Massenzio, basilica la quale era riccamente adorna di tali intarsi. Purtroppo la insigne costruzione, trasformata poi sotto papa Simplicio (468-483) nella chiesa di Sant'Andrea *Catabarbara patricia*, andò distrutta nel sec. XVII e del ricco rivestimento ad intarsio di marmi varî e preziosi, di porfido, di serpentino, di madreperla e riproducente motivi architettonici od ornamentali, scene profane e della mitica paganità e della storia di Roma imperiale, scene proprie del culto cristiano, gruppi animaleschi, sì da costituire un tesoro interessantissimo di arte costantiniana, si posseggono solo parziali ricordi nei disegni di Giuliano da Sangallo e due frammenti, ciascuno con una belva, una tigre, azzannante la preda, una bestia bovina (1).

Valga come esempio uno di questi frammenti (fig. 796); ivi la ricchezza delle varie materie e l'abilità nel connetterle insieme e l'effetto complessivo di una forte policromia non eliminano la goffaggine di esecuzione di un'arte stanca con forme errate, sebbene con ricerca di modellatura, con un semplice schematismo privo di vita; in grado maggiore è malamente espressa la figura della bestia bovina, che sembra non avverta i terribili mortali colpi di unghie e di denti della tigre incombente.

Dopo le pitture dell'ipogeo di Palmira ecco ancor qui più irrigidito il vieto motivo della belva che azzanna la preda, fievole, lontana eco delle vetuste frise zoomorfe dell'arcaica arte jonica. Nella basilica di Giunio Basso l'intarsio figurato nelle pareti equivale al musaico a minutissime tessere, che non solo nel pavimento, ma in alto nel soffitto già era applicato con grande favore, come fu osservato a proposito di uno degli ambienti del palazzo di Spalato.

Il musaico delle Terme di Caracalla. — Come esempio di musaico dell'età di Costantino, ligio al passato sia nel contenuto che nella sua destinazione ad adornare un pavimento, si possono citare i musaici ora insieme riuniti, che provengono dalle Terme di Caracalla e precisamente dalle due esedre che si aprivano a fianco dei due cortili denominati palestre (2). È un complesso insigne di musaici policromi che rappresentano venti atleti ed otto ginnasiarchi in figure intiere di grandezza naturale e ventisei busti pure atletici di proporzioni colossali; sono inoltre in riquadri minori oggetti della palestra. Alcune di queste figure hanno i nomi scritti accanto, i quali designano certamente personaggi, che nei primi anni del secolo IV dovevano essere noti assai a Roma nei circoli dello *sport* e che dovevano prodursi anche nelle palestre annesse alle Terme antoniniane (fig. 797).

---

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

(2) Roma, Palazzo del Laterano.

Gli atleti rappresentati in figure intiere tengono in mano premî della vittoria, rami di palma o corone, oppure gli strumenti dei varî esercizi ginnastici; mentre queste figure sono tutte imberbi, i busti atletici rappresentano invece, in parte, uomini barbuti, di età adunque più matura, cioè dei veterani. Sono tutti tipi grossolani, brutali e pur con la rozzezza della loro espressione artistica queste figure grosse, pesanti ricordano per il carattere di forza bestiale l'atleta bronzeo ellenistico da via Nazionale a Roma. Nulla è rimasto in queste figure della antica idealità del corpo, con nobiltà ed intellettualità di espressione, delle statue atletiche dell'arte ellenica dei suoi tempi migliori; qui invece il musaicista non si è peritato di ritrarre con crudo realismo i caratteri individuali di corpi quasi mostruosi per ipertrofia muscolare, di volti irregolari di bruttezza stupida e volgare. Anzi alcuni di questi atleti sembrano di origine barbarica; se si pensa che l'ultimo vincitore dei giuochi olimpici (393 d. C.) fu un armeno, certo Ardavazd, non ci possono stupire la introduzione e la prevalenza di elementi barbarici in quegli esercizi della palestra, a cui dapprima potevano partecipare solo i Greci, i quali in tal modo, cercando di sollevarsi dalla mediocrità e dalle imperfezioni umane, tenevano fisso lo sguardo come ad immortale modello, al bellissimo

(Alinari)

Fig. 797. — Particolare di musaico dalle Terme di Caracalla.

dio Apollo. In questa deformazione degli atleti che, come si è visto, si constata sin dal periodo ellenistico, si avverte un eloquente segno dei tempi; gli esercizi ginnastici già da un pezzo hanno perduto la loro essenza religiosa, col fine di perfezionare l'umano organismo, e sono diventati spettacoli di mero divertimento come le corse nei circhi, come le lotte gladiatorie negli anfiteatri.

(Alinari)

Fig. 798. — Busto colossale di Costantino.

Si noti infine nel musaico delle Terme antoniniane una esecuzione tutt'altro che fine, ma lo sviluppo del sistema muscolare è reso con abile verismo e pieni tuttora di vita sono i tratti fisionomici di questi atleti brutali. Così questa opera musiva ci offre una documentazione dell'arte del ritratto nell'inizio del sec. IV.

Il busto colossale di Costantino. — Ma dal disegno passando alla scultura possiamo avere una idea della scarsa potenzialità artistica nel riprodurre plasticamente le sembianze di un determinato personaggio, prendendo in esame la testa marmorea, veramente colossale, perchè misura m. 2,40 di altezza, dell'imperatore Costantino proveniente dalla sua basilica nel Foro Romano (1) (fig. 798).

Doveva essa far parte di un acrolito rappresentante l'imperatore seduto; attorno ai capelli doveva essere collocata o una corona di alloro o un diadema. Nelle grasse forme del volto imperiale si avverte già una espressione d'intontimento, mentre nei tratti piuttosto volgari vi è assenza di pensiero; la rigidezza ci richiama alle opere arcaiche col medesimo carattere di rigorosa frontalità. Ma, mentre nelle opere dell'arcaica arte classica è una inabile, ma fresca ingenuità propria della infanzia dell'arte, qui invece è quello schematismo di forme dovuto ad arte ormai esaurita ed impotente. Questo colossale ritratto di Costantino

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

ha un carattere di grandiosità soltanto apparente e non sostanziale, dovuto cioè alla enormità delle sue proporzioni; dinnanzi ai tratti salienti del volto, accentuati con linee recise ed angolose, a quegli

Fig. 799. — Il disco vitreo dorato di Brescia.

occhi sbarrati ed inespressivi si ha quasi la impressione di avere dinnanzi a sè, non già un ritratto, ma una maschera priva di vita. Adunque nel ritratto plastico il processo di decadimento è stato assai rapido, come si può misurare dal confronto con l'espressivo busto di Gallieno, già addotto e anteriore di circa un cinquantennio.

Il disco vitreo dorato di Brescia. — Ma la inferiorità del ritratto colossale di Costantino rispetto a manifestazioni ritrattistiche contemporanee nel disegno, se è sensibile rispetto ai volti di atleti del musaico delle Terme antoniniane, è ancor più manifesta in confronto di un pregevolissimo disco vitreo a dorature e a policromia (fig. 799), inserto, fin dall'alto medio-evo, con altri oggetti antichi in una grandiosa croce

argentea (1), il quale disco è stato giustamente rivendicato or non è molto all'età di Costantino. Appartiene questo insigne cimelio alla serie numerosissima, più di 400 esemplari sono stati enumerati, dei vetri a dorature, che sono per lo più fondi di tazze, provvisti di varie rappresentazioni, spesso simboliche o sacre e talora con acclamazioni conviviali, in greco o in latino, che si sono trovati nella quasi loro totalità nelle catacombe, infissi nella calce dei loculi. I più antichi di questi vetri, in cui di solito è applicata una sottile foglia di oro acconciamente ritagliata e scalfitta secondo il soggetto che si voleva rappresentare, non risalgono al di là del sec. III e i più recenti non discendono più in giù dello inizio del sec. V. Nel vetro qui pubblicato, che certo è uno dei più preziosi della serie, vi è una raffinatezza maggiore di tecnica, con modellature e sfumature date da variazioni di tinte diverse. Sono rappresentati tre adolescenti, forse fratelli, due femmine ed un maschio, riccamente vestiti; nei loro volti giovanilmente freschi e nei grandi occhi neri dallo sguardo pensoso sono conservati quei caratteri medesimi che già avvertimmo nei ritratti egizi del Fayoum, mentre la esecuzione è assai fine, accurata anche nei più minuti particolari. Ed è talmente stringente tale analogia coi ritratti del Fayoum, che siamo indotti a ritenere questo vetro come un'opera di artista dell'oriente ellenistico, forse di Alessandria che fu, come è noto, nell'antichità ed anche nello inizio del medio-evo un grande centro della industria, e però dell'arte del vetro. La iscrizione greca nel vetro, sebbene latineggiante nella forma, confermerebbe tale origine egiziana di questo cimelio, il quale starebbe a comprovare la superiorità della rifiorita arte ellenistica in questi ultimi tempi del classicismo sull'arte che si svolgeva a Roma e nella penisola italica.

(da Durm)

Fig. 800. — Pianta di S. Costanza.

(1) Brescia, Museo Cristiano.

Santa Costanza. — Agli anni dal 326 al 335 probabilmente risale l'edifizio che è battistero e mausoleo nel tempo stesso, situato lungo la via Nomentana presso Roma accanto alla basilica di Santa Agnese

(Anderson)

Fig. 801. — Interno della chiesa di S. Costanza.

pure di origine costantiniana. Nel battistero-mausoleo furono sepolte le figlie di Costantino, Costantina cioè (m. nel 354) ed Elena (m. nel 360); ma in seguito l'edifizio assunse la denominazione di Santa Costanza (fig. 800). Si ha la solita forma circolare dei mausolei dei Gordiani e di Diocleziano; ma l'edifizio presenta particolarità notevoli, del tutto nuove. Nell'interno (fig. 801) vi è la rotonda centrale del diametro di m. 11,30, attorno a cui gira un porticato a volta provvisto di nicchie nelle pareti; all'esterno è il peristilio, nella cui presenza si appalesa la conservazione dell'elemento antico proprio delle *tholoi* elleniche, e vi è un vestibolo rettangolare con due absidi nei lati brevi. La parete cilindrica in cui si aprono le finestre e su cui s'innalza la cupola, non più giunge sino a terra, sibbene è interrotta da archi di nicchie come, per esempio, nel cosiddetto tempio di Minerva Medica, ma essa e con lei la cupola, riposano esclusivamente su di una serie di dodici archi sostenuti dalle colonne del porticato interno. E, in causa della robustezza delle pareti, questi archi poggiano su colonne gemine provviste di un

architrave che le unisce. Inoltre il porticato, come si è detto, è a volta che gira come un anello attorno alla rotonda (volta anulare). Così, come fu notato, la sopraelevazione della navata centrale sulle laterali delle basiliche è stata in certo qual modo trasportata nell'edifizio di tipo rotondo con la sopraelevazione della parte centrale sul porticato che la circonda.

È in Santa Costanza il modello degli edifizi cristiani a piano circolare, mentre si sa che di tipo consimile era la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, già dedicata nel 336 da Costantino e distrutta nel 1009 dal califfo Hakem; ivi poi le proporzioni erano maggiori ed il porticato all'ingiro era a due piani.

Certo in Santa Costanza per l'armonia delle parti, per la sapiente ripartizione dei pesi e delle spinte dei muri, arditamente per gran parte sostenuti dalle colonne, pel contrasto ammirevole di luci e di ombre producenti un pittoresco effetto, è una prova ulteriore della grande vitalità che l'architettura conservò nel periodo costantiniano col mantenimento delle pure tradizioni del passato classico e con la espressione nel tempo stesso di nuovi aspetti precursori di ciò che poi apparisce nelle costruzioni bizantine.

I musaici di Santa Costanza. — Nella chiesa di Santa Costanza ci imbattiamo in un carattere dell'arte cristiana dopo il pieno trionfo della nuova religione, il quale carattere è dato dal rivestimento della volta e delle pareti degli edifizi sacri con musaici e ornamentali e figurati. Questo carattere non costituisce, come si è notato a proposito del palazzo di Diocleziano e della basilica di Giunio Basso, una novità nell'arte classica; ma è tuttavia innegabile che agli artisti glorificanti la religione di Cristo, uscita finalmente dalle latebre delle catacombe allo splendore del sole, spetta l'aver applicato in sì larga misura il musaico nell'interno degli edifizi e nel pavimento e nelle pareti e nel soffitto, quel musaico, in cui molti sono i colori dati dalle innumerevoli tessere di smalto o di marmo, scarsissima, quasi inesistente è la fusione delle varie tinte tra di loro. Così il musaico si sostituisce alla pittura murale, di cui ormai ben pochi esemplari potrebbero essere addotti; il musaico signoreggia sempre di più per attingere il pieno suo trionfo nei prodotti del più bel tempo dell'arte bizantina con la lucentezza abbagliante dell'oro.

Santa Costanza, come si è detto, è il primo edifizio cristiano che incontriamo, nel quale si osserva una larga, monumentale applicazione del musaico al soffitto. Purtroppo alla fine del sec. XVI uno scempio crudele privò Santa Costanza dei musaici che adornavano la cupola, i quali furono malauguratamente distrutti; intatta per compenso è rimasta la decorazione musiva della volta anulare. Come ricordo dei musaici della cupola si posseggono una descrizione di Pompeo Ugonio ed alcuni disegni

che li riproducono in modo sommario e non certo fedele (1). Da questi documenti si può rilevare il carattere tuttora misto della decorazione; una fascia inferiore conteneva una di quelle idilliache rappresentazioni fluviali che costituiscono uno dei temi prediletti dell'arte pittorica e musiva romana di derivazione ellenistico-alessandrina. Da dodici scogli si innalzavano dei ciuffi di foglie di acanto, fiancheggiate da belve, figure di Telamoni e di Cariatidi, dal cui capo rampollavano fusti e viticci pure di acanto, sicchè la cupola veniva ad essere divisa in dodici spicchi, ciascuno dei quali conteneva una scena di carattere sacro, mentre sulla sommità della cupola il soggetto pagano riprendeva il sopravvento con figurine di Amorini, di Psichi, di Satiri. Così vi era miscela di soggetti desunti e dal repertorio decorativo dell'arte imperiale romana e dal ciclo di rappresentazioni dell'Antico e del Nuovo Testamento, già fissato nelle pitture delle catacombe.

Ma il carattere apparentemente profano di contenuto si avverte anche in otto degli undici riquadri, in cui sono ripartiti i musaici della volta anulare, mentre in tre di questi riquadri la decorazione è di puro carattere geometrico corrispondendo pienamente a quanto si trova espresso in innumerevoli pavimenti musivi dei bassi tempi imperiali.

In due riquadri sono scene di vendemmia; valga l'esempio del riquadro (fig. 802) nel cui mezzo è un busto maschile vestito di porpora e di oro, in cui si volle riconoscere Crispo, il figlio di Costantino, mentre nell'altro riquadro è un busto femminile, la supposta Costantina. La rappresentazione bacchica della vite carica di grappoli ed avvivata dalla presenza degli uccelli canori e dei festevoli fanciulli ignudi, che colgono il saporoso dono del dio Dioniso, con bifolchi che arrecano dentro carri tirati da buoi il raccolto agli allegri pigiatori, questa rappresentazione che rammemora la gioia rinnovellantesi nel dorato autunno pel frutto prezioso e squisito, ha qui un significato simbolico che ben si addice al carattere dell'edifizio a cui serve di ornamento. Tali furono le parole del Redentore ai suoi discepoli (*S. Giovanni*, XV): «Io sono la vera vite e mio Padre è il vignaiolo. Egli elimina ogni tralcio che in me non porta frutto, ma Egli rimonda tutti i tralci che portano frutto affinchè ancor maggiormente ne producano..... Io sono la vite e voi siete i tralci; colui che in me dimora ed in cui io dimoro, produce abbondante frutto, perchè senza di me nulla voi potete fare». E il simbolismo evangelico dell'antica vigna dionisiaca nel fervore delle primitive credenze cristiane ci è provato dalla pittura di El-Kargeh (Egitto) del sec. IV, in cui i pampini portano alternativamente grappoli e monogrammi di Cristo.

---

(1) Escuriale (presso Madrid), Biblioteca di San Marco.

Il Paganesimo, pure ammantato di simbolismo, ci appare ancora in modo leggiadro in questa rappresentazione idilliaca in un edifizio, in cui dovevano innalzarsi le preci della nuova religione la cui arte, che ancora non ha compiutamente raggiunto una possente concezione sua originale, attinge nel repertorio del passato e precisamente in quel ciclo di rappresentazioni, che sono la più genuina espressione delle credenze elisiache di felicità ultra-terrena, credenze che, avendo sostituito già da lunga serie di anni alla tetraggine dello oscuro regno di Ades la figura del grande e benefico dio Dioniso col suo regno di rilucente beatitudine, in certo qual modo sono come un preannunzio delle delizie celestiali della fede cristiana. Ma per breve tempo ancora l'arte cristiana tratterà i temi del passato pagano; e le timide rappresentazioni simboliche, già del periodo delle persecuzioni predominanti nelle catacombe, cederanno luogo alle vaste composizioni, in cui le figure di Cristo e dei Santi appariranno dominatrici senza opposizione alcuna nella gloria della Chiesa trionfante.

(Anderson)

Fig. 802. — Musaico della volta anulare di S. Costanza.

Il sarcofago da Santa Costanza. — Il motivo della vendemmia si ripete nel celebre sarcofago colossale di porfido che pure esisteva in

Santa Costanza (1) (fig. 803). Ma la vivace leggiadria degli esili e ben attorti viticci della volta anulare qui si cristallizza in schematica ed uniforme pesantezza. Attorno al coperchio sono i festoni pendenti da

(Alinari)

Fig. 803. — Sarcofago di porfido da S. Costanza.

volti umani; ma la rigidezza dell'ornato par quasi accordarsi con la durezza del porfido. In ciascuno dei lati lunghi, dentro tre ampie spirali sono le figurine di giovinetti alati che colgono i grappoli di uva, mentre lo spazio al disopra è accuratamente riempito dai viticci disposti in modo regolare, quasi geometrico. Ed invero la cura con la quale queste pareti del sarcofago sono riempite dalle linee spiraliformi della pianta ci richiama alla decorazione vegetale dell'*Ara Pacis Augustae*, ove l'arte classica non già irrigidita in un mortale torpore, ma forte e soave nel tempo stesso, analogamente espresse le forme ritorte del mondo vegetale; i due monumenti nel trattamento di analogo soggetto ben ci fanno vedere quanto vi è di differente per ciò che concerne la plastica

---

(1) Roma, Museo del Vaticano (Sala a Croce greca).

tra l'età di Augusto e quella di Costantino. Le figure sottostanti nel sarcofago di una pecora e di due pavoni sono desunte dalle scene pastorali o agresti dell'arte classica, ma qui la pecora ci fa ricordare il Buon Pastore ed i due pavoni costituiscono per il credente il simbolo della vita eterna. Ancor più schematico è il contenuto dei lati più corti con le figure dei tre pigiatori di uva tra due piante estremamente stilizzate di vite e coi tre recipienti sottostanti che sembrano librati sul suolo.

(da Strzygowski)

Fig. 804. — Scultura in legno costantiniana (cm. 45).

Nel sarcofago di Santa Costanza si ha, come nel frammento di sarcofago di Psamatia, un prodotto di arte non romana, ma orientale; il porfido accenna all'Egitto, ed in realtà questo sarcofago di Santa Costanza si ricollega ad altri lavori di porfido, per alcuni dei quali la provenienza dall'Egitto è accertata.

Legno scolpito a scena figurata dall'Egitto. — Proveniente dall'Egitto e di esecuzione egizia è un altro monumento dell'età costantiniana, curioso e prezioso assai. È esso una scultura di legno (1) (fig. 804) con scena di soggetto militare e storico, che rammenta perciò le composizioni a rilievo di Traiano e degli Antonini, staccandosi da esse per determinate particolarità e ricollegandosi invece a quanto è espresso nei tardi rilievi dell'arco di Costantino e precisamente con quello dell'assedio e della battaglia di Susa o di Verona. Si è voluto vedere in questa scena ad alto rilievo la fortezza della fede, da cui i soldati di Cristo scacciano gl'infedeli, mentre in alto vigilano le potenze protettrici dei Cristiani: la Trinità, la Chiesa, l'imperatore. Ma è più ovvio riconoscere in questo monumento una rappresentazione d'indole storica e non simbolica. Anche qui, come nel rilievo dell'arco di Costantino, vi è infantilità espressiva nelle allineate figurine dei combattenti, di questi

(1) Berlino, Musei.

fantocci che, ripetendosi negli schemi, sono tra di loro artificiosamente riuniti. Parimenti la differenza di proporzioni tra i guerrieri rappresentati è dovuta ad un principio prospettico male inteso e male espresso; parimenti vi è infine quel netto, decisivo distacco delle figure dallo sfondo. Nel rilievo in legno si estende in alto ciò che nel rilievo dell'arco si estende in lunghezza; ma la comunanza tra i due monumenti è più che evidente.

La basilica cristiana: la chiesa della Natività a Betlemme. — La chiesa di S. Costanza ci dà il tipo di costruzione sacra rotonda, ma più frequente è assai l'edifizio di pianta rettangolare, che assume il nome di basilica. È adunque il nome comune alle grandiose costruzioni di uso civile che si innalzavano nelle *agorai* o nei fôri delle città pagane, ma sembra che i Cristiani ai loro solenni edifizi sacri, che cominciarono ad essere innalzati all'età di Costantino, applicassero la denominazione di basilica desumendola da luoghi di culto pagani, parimenti chiamati basiliche. L'esempio più noto ci è offerto dalla basilica Ilariana, che era stata consacrata a Roma sul monte Celio alla Gran Madre Idea e ad Atti dal collegio dei dendrofori nel sec. II d. C. Ed in tal denominazione i Cristiani si uniformarono cogli Ebrei, che talora davano il medesimo nome di basilica alle loro sinagoghe. Ad ogni modo la prima applicazione a noi nota del nome di basilica ad edifizio sacro cristiano ci appare in una lettera del 303 di Alfio Ceciliano al vescovo Felice.

Certamente prima del periodo della Pace della Chiesa ebbero i Cristiani, oltre alle catacombe, luoghi per riunirsi non solo, ma anche per esprimere a Dio la propria fede. Queste *ekklesiai* furono dapprima semplici camere o sale in case private di credenti; così S. Paolo nelle epistole menziona come *ekklesiai* o chiese le case di Aquila e Priscilla a Roma, di Ninfa e di Filemone a Colosse. Ma col progredire del Cristianesimo, quando alle nuove dottrine furono convertite persone di alto lignaggio e di doviziosa fortuna, di solito le assemblee avvenivano in spaziose dimore patrizie, in vasti saloni, in cui le cerimonie sacre potevano essere svolte ordinatamente e dignitosamente, mentre di pari passo si veniva fissando una liturgia sempre più complicata con esigenze sempre maggiori. Ma nei primi due secoli della loro religione, come si può anche desumere dal dialogo *Ottavio* di Minucio Felice, non ebbero i Cristiani pel loro culto edifizi veri e proprî isolati. In seguito, negli ultimi tempi precedenti il trionfo, durante il secolo III, nei periodi numerosi e talora abbastanza lunghi di tranquillità dovettero sorgere edifizi religiosi veri e proprî, precursori delle insigni basiliche costantiniane e post-costantiniane. Sotto Alessandro Severo (222-235) abbiamo documentazione della esistenza di luoghi, in cui i Cristiani potevano liberamente adunarsi e che presuppongono costruzioni vere e proprie adibite allo scopo; ed un noto passo di Eusebio da Cesarea,

scrittore della età di Costantino (*Storia della Chiesa*, X, 2 e seg.), esprime la gioia che i Cristiani di Oriente provarono alla notizia dell'editto di Milano, che restituiva ai fedeli gli edifizi del culto, già occupati dai pagani nella furia devastatrice della lunga, terribile persecuzione di Diocleziano. Ma regna tuttora oscurità su questi primitivi edifizi del culto cristiano, essendo tutt'altro che certa la data proposta da alcuni dei sec. II e III per costruzioni siriache, mentre poi non è ancora stata provata la precedenza dell'Oriente su Roma nello sviluppo delle forme primitive architettoniche del Cristianesimo.

(da Leclercq)

Fig. 805.
Pianta della chiesa della Natività a Betlemme.

Ad ogni modo, già nei primi tempi del periodo della Pace della Chiesa si vede sviluppato il tipo basilicale, che infine non è altro che l'ulteriore sviluppo del tipo di basilica civile di carattere greco, con l'ingresso cioè in uno dei lati brevi, ma con aggiunte, con modificazioni nell'interno dovute a varie esigenze della nuova religione. L'unico edifizio costantiniano a forma di basilica che ci sia pervenuto nel suo assieme, sfuggito alla sorte comune degli altri edifizi, o distrutti (chiesa del Martirio sul Golgota), o trasformati intieramente (basiliche di S. Pietro in Vaticano e di S. Giovanni in Laterano), o ricostruiti, sia pure fedelmente (Santa Agnese fuori delle Mura), è la chiesa della Natività a Betlemme (fig. 805 e fig. 806). I conventi, le abitazioni particolari, le catapecchie si sono ammassate contro le sue mura e l'hanno a metà sepolta col loro eterogeneo, pittoresco aspetto; ma le parti costantiniane sono tuttora riconoscibili, mentre purtroppo un muro divide l'interno ed il soffitto disadorno in legno è un rifacimento del sec. XVII. È certamente questo edifizio anteriore al 333, perchè di esso fa menzione nel racconto del suo viaggio in Terra Santa compiuto in quell'anno un pellegrino di Bordeaux.

L'ingresso è, come esigeva il rito in Oriente, nel lato occidentale; precedeva, come è consueto negli edifizi basilicali, l'atrio, ora assai guasto, circondato da portici, quell'atrio che è un elemento, come si è visto, necessario negli edifizi orientali dei varî culti e che già osservammo in costruzioni siriache e che nel culto cristiano pare una derivazione dal culto ebraico, data la esistenza di questo atrio nel tempio di Salomone a Gerusalemme.

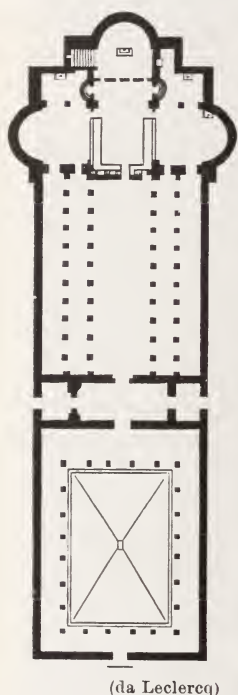
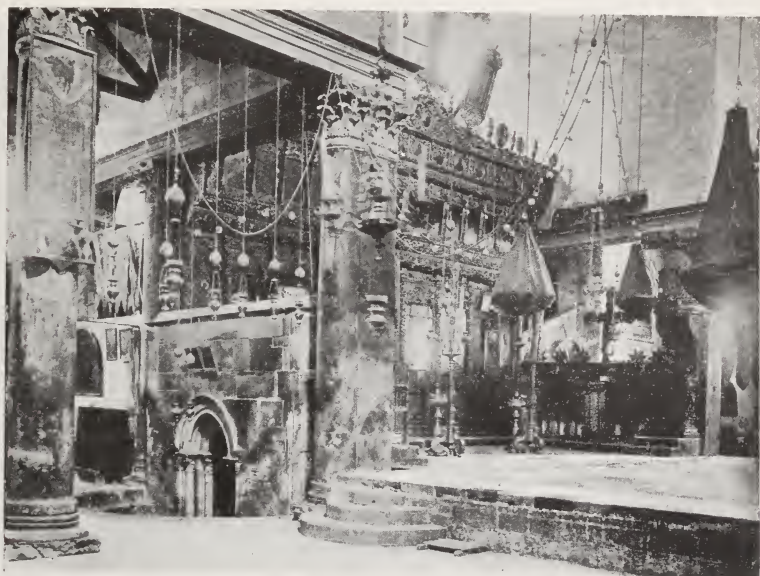
Nel mezzo dell'atrio, detto anche quadriportico o *paradisus*, doveva innalzarsi la fontana delle abluzioni, il cosiddetto *cantharus; narthex* è

il lato dell'atrio aderente alla chiesa, in cui si apriva la porta e che nell'edifizio di Betlemme ed in altri edifizi introduceva in un vestibolo (*esonartex* o pronao), dal quale per un'altra porta si penetrava nell'in-

(*Photoglob*)

Fig. 806. — Interno della chiesa della Natività a Betlemme.

terno della basilica, ove la fuga di ben quattro e lunghe file di colonne infondeva un senso di solenne grandiosità.

Cinque invero erano le navate nella chiesa della Natività, come nelle maggiori basiliche, come, per esempio, in quella di S. Pietro in Vaticano, e la mediana di queste cinque navate ha una larghezza eguale a quella di ciascuna coppia delle navate laterali. Le colonne, in tutto in numero di 46, qui sono monolitiche, di rosso calcare venato di bianco e di ordine corinzio; su di esse corre una trabeazione orizzontale e sulla trabeazione della navata mediana si innalzano le pareti laterali traforate da ampie finestre e sostenenti il tetto a doppio spiovente, le cui travature dovevano essere nascoste da un soffitto a cassettoni riccamente policromo e dorato.

Alla fine delle quattro file di colonne si erge la parete ad arco detta arco trionfale che serve di passaggio al transetto o all'ampio vano perpendicolare, che ha la lunghezza eguale alla larghezza dell'edifizio e che termina alle due estremità in due absidi, la quale cosa costituisce un carattere che diversifica dalle basiliche romane la chiesa della Natività. Nella quale abbiamo nel transetto uno spazio quadrangolare delimitato

da quattro pilastri accollati da due mezze-colonne; in questo spazio ben definito, che in altre basiliche occupa parte della navata centrale, prendeva posto il coro. Al di là del transetto continuavano le navate

(Brogi)

Fig. 807. — Interno della basilica di S. Maria Maggiore.

e la parete terminale dell' edifizio di fronte alla navata centrale ha l'abside sormontata dalla conca absidale; questa abside costituisce la parte della chiesa destinata ai ministri del culto; in mezzo, addossato alla parete, doveva essere il trono episcopale fiancheggiato da banchi pei preti; così questa parte dell'edifizio era chiamata il *presbyterium*, nel cui mezzo sorgeva l'altare. Nelle due cellette invece che sono come una continuazione delle navate minori si ha da riconoscere la *prothesis* per la preparazione del rito, ed il *diaconicon*, ove si custodivano i tesori della chiesa.

La basilica di S. Maria Maggiore a Roma. — Se la chiesa di Betlemme costituisce per l'Oriente l'esempio architettonico più antico di una basilica a noi pervenuto in sufficiente stato di conservazione, per l'Occidente, e proprio per Roma, lasciando da parte le ricostruzioni, siano pure fedeli, di edifizi costantiniani, dobbiamo discendere alla seconda metà del sec. IV per incontrare un edifizio sacro cristiano di tipo basilicale veramente maestoso. Sotto papa Liberio (352-366) fu innalzata sull'Esquilino la grande basilica di S. Maria Maggiore, al posto della profana basilica Siciniana, ma essa subì restauri parziali, non già un rifacimento totale sotto il papa Sisto III (432-440).

Come è a noi pervenuta, la basilica conserva nel suo interno (fig. 807) complessivamente l'aspetto suo originario, mentre i celebri musaici dell'arco trionfale con la scena in cui appare la figura della Vergine,

(da Wilpert)

Fig. 808. — Cristo tra gli Apostoli; pittura absidale del cimitero di Domitilla.

appartenendo al tempo di papa Sisto III, rispecchiano le idee trionfatrici nel concilio di Efeso, che condannava la eresia nestoriana negante a Maria il titolo di Madre di Dio. L'abside della basilica è una ricostruzione della fine del sec. XIII, ma è specialmente all'esterno che le ampie ricostruzioni e i vasti rivestimenti di secoli diversi hanno totalmente alterato l'aspetto primitivo dell'insigne edifizio. L'interno è a tre navate e 44 liscie colonne joniche di marmo pario, forse provenienti dalla distrutta basilica Siciniana, sostengono una trabeazione orizzontale come nella chiesa della Natività di Betlemme, come nell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano e come nell'ultima manifestazione architettonica del Paganesimo in Roma, nel portico cioè degli Dei Consenti nel Foro Romano del 367. Così è nell'interno quell'armonia di linee, quella maestosa semplicità e tranquillità che era comune agli interni delle basiliche pagane come quella di Pompei, la Giulia, la Ulpia in Roma.

L'affresco dell' abside del cimitero di Domitilla. — Ed il trionfo di Cristo non è più solamente manifestato nelle ricche, ampie costruzioni

destinate al culto di Lui e dei Santi, ma diventa ormai il tema prediletto dell'arte figurata, nella quale prevalgono il musaico, che si sostituisce sempre più alla pittura in affresco, ed il rilievo. Tra gli ultimi monumenti di pittura è da citare per la sua importanza di contenuto, che riflette i mutati tempi accanto al repertorio figurato delle catacombe eminentemente simbolico ed illustrativo di avvenimenti e di episodi della Sacra Scrittura, l'affresco adornante la piccola abside di un cubicolo del cimitero di Domitilla sulla via Ardeatina (fig. 808), la cui esecuzione può rimontare alla metà del sec. IV, in un tempo in cui le catacombe, ormai meta di pellegrinaggi per la venerazione delle tombe dei martiri, cominciarono ad avere splendida decorazione, che culminò sotto papa Damaso (366-384), mentre su di esse catacombe andavano innalzandosi basiliche ed oratorî.

È nella pittura del cimitero di Domitilla la *Majestas Domini* nel massimo suo fulgore: il Cristo cioè troneggiante in cielo in mezzo ai suoi apostoli a cui insegna la Legge, come re circondato dalla sua corte. È l'apoteosi trionfale dell'umile Nazareno, infamemente crocefisso, ora effigiato non più sotto simbolico manto, ma apertamente espresso come re di gloria, come sommo legislatore. Su alto sedile rosso siede Cristo in aspetto giovanile, mentre dinnanzi a sè ha la cassetta dei rotoli, il solito attributo delle classiche rappresentazioni di filosofi, di poeti, e un po' discosti dal Redentore, che sovrasta dalla sua cattedra, ad accentuare la sua grandezza si aggruppano, come in una delle coppe di Boscoreale le varie figure attorno ad Augusto assiso, le figure degli apostoli, in cui, come a segno di preminenza, seggono da un lato Pietro, dall'altro Paolo. Tutti hanno quella dignità di aspetto, di atteggiamento, quella nobiltà nel drappeggio, con realistica spontaneità di aggruppamento, che ci fa ricordare i solenni consessi di pensatori ideati dall'arte ellenistica e riprodotti in musaici romani. E la figura di Cristo, avvolta nel candido lino, tuttora conserva quella benignità di aspetto che persuade ed avvince, mentre suscita in noi un senso di amorosa e confidente venerazione.

I sarcofagi cristiani: due sarcofagi ravennati, il sarcofago di G. Basso, il sarcofago «teologico». — Concetti analoghi sono nei rilievi, specialmente nei sarcofagi, in questi secoli IV e V numerosissimi. Dopo gli esemplari della Anatolia, come il frammento di Psamatia, o dell'Egitto, come il sarcofago di Santa Costanza, si hanno le ricchissime serie di sarcofagi cristiani, ormai fabbricati in varî centri dell'Occidente, nei quali prevalgono Roma, Ravenna ed Arles. Tralasciando i sarcofagi cristiani anteriori alla Pace della Chiesa ed in cui in maggior grado si riflettono gli schemi e le forme dell'arte pagana, si possono prendere in esame, considerandoli in ordine cronologico, quattro sarcofagi che appartengono al secolo IV.

Il primo di essi, da Ravenna (1) (fig. 809), non può risalire ad età anteriore all'inizio di questa fase; ha il coperchio a doppio spiovente ed il colonnato nella facciata con archi riempiti da una conchiglia e

(Alinari)

Fig. 809. — Sarcofago ravennate di S. Francesco.

con una singola figura in ciascun intercolunnio. Sia per la sagoma che pei particolari questa forma di sarcofago, rappresentata a Ravenna da altri esemplari, è di evidente origine greco-orientale, mentre nelle figure effigiate, campeggianti isolatamente come statue, si mantengono i caratteri di plasticità dell'antica arte ellenica. Tutto questo sta a dimostrare i vincoli assai stretti che nella bassa antichità ebbe Ravenna, posta sul lido adriatico, con le regioni dell'Oriente, tanto che essa divenne il principale scalo, per dir così, dell'arte bizantina nel suo passaggio nelle terre di Occidente.

La giovanile figura di Cristo sta in mezzo, seduta su cattedra e con nobiltà di gesto porge il rotolo della Legge all'apostolo di sinistra, S. Pietro, che con ossequio si avvicina con le mani velate per ricevere il sacro dono; in dignitosi atteggiamenti sono gli altri apostoli. Ben si manifesta il pio sentimento che animò lo scultore esplicantesi in forme che risentono del benefico influsso di modelli del luminoso passato;

(1) Ravenna, Chiesa di S. Francesco.

ma vi è intontimento espressivo, vi è incertezza e durezza nei movimenti, si avverte infine una insipienza nelle proporzioni dei corpi troppo corti. E all'Oriente ci richiamano le scanalature a spira delle colonne

(Alinari)

Fig. 810. — Sarcofago ravennate di S. Rinaldo.

corinzie, il lavoro di dentello degli ornati a foglie di vite e a grappoli sugli archi.

Nell'arca ravennate detta di S. Rinaldo (1) (fig. 810) si ha un tipo diverso di sarcofago, localizzatosi come il primo a Ravenna, ma di probabile derivazione siriaca: cioè il coperchio, qui ricoperto di foglie di alloro, è a forma semicilindrica, mentre negli angoli sono poste delle colonnette sostenenti una leggera trabeazione a fogliette. E in ambiente orientale è la scena del lato principale per la presenza delle due palme; nel mezzo su alto trono e con apparenza di solennità divina siede, come sovrano e giudice onnipotente, il Redentore col libro aperto della Legge e con la destra distesa a ricevere l'omaggio degli apostoli che, avvicinandosi, si curvano, in grado maggiore che nel sarcofago precedente, a porgere corone; la distanza tra Cristo trionfante ed i suoi primi e fedeli

(1) Ravenna, Cattedrale.

accoliti è resa ancor più marcata, più forte. Il trono poggia su di una roccia dalla quale, per usare la parola di S. Paolino da Nola, sgorgano quattro fonti sonore, gli Evangelisti, i vivi fiumi di Cristo. Vi è ancora

(Brogi)

Fig. 811. — Sarcofago di Giunio Basso.

in questo sarcofago quella plasticità delle figure dell'esemplare precedente, ma la durezza delle forme è ancor più accentuata.

Si può ora menzionare l'arca ove fu sepolto nella basilica di San Pietro in Vaticano (1) (fig. 811) il prefetto della città Giunio Basso, figlio dell'omonimo console costruttore della basilica sull'Esquilino, morto nel 359. È un sarcofago di marmo pario, lungo m. 2,43 e alto m. 1,41; qui assai più complesso è il sistema decorativo: mentre nei lati minori sono le simboliche scene della vendemmia, nel lato anteriore si ha un doppio colonnato con cinque intercolunni, in ciascuno dei quali non è più una singola figura, ma una scena a più figure, e, mentre il colonnato superiore è sormontato da un architrave a fine ornamentazione, le nicchie formate dal colonnato inferiore sono alternativamente ad archi, a conchiglie e a frontoni.

È in questo monumento un vero repertorio di scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, repertorio comune alle pitture di cimiteri e ai rilievi di numerosissimi sarcofagi di arte spesso assai dozzinale, scadente. Da sinistra a destra, dall'alto al basso si hanno invero le scene seguenti: il sacrifizio di Isacco, l'arresto di Pietro, il trionfo di Cristo, tema che

(1) Roma, Cripta della basilica di S. Pietro in Vaticano.

già abbiamo visto trattato nei due precedenti sarcofagi e nella pittura della catacomba di Domitilla, l'arresto di Cristo, il giudizio di Pilato, Giobbe, Adamo ed Eva dopo il peccato, Cristo che entra in Gerusalemme, Daniele (figura di restauro) nella fossa dei leoni, l'arresto di Paolo. È dunque una miscela di soggetti diversi; ma quelli biblici sono i soliti che, come fu giustamente osservato, perfettamente concordano, sì da presupporre un rapporto di dipendenza, coi fatti della Bibbia enunciati in una preghiera funeraria, la *commendatio animae* conservata a noi dal Pontificale di S. Prudenzo di Troyes che, pur essendo del sec. IV, pare che risalga a fonte più vetusta.

Tre personaggi, di solito, compongono ciascun quadro in questo insigne sarcofago di Giunio Basso e pur negli schemi e nei motivi irrigiditi vi è vivacità, robustezza, sentimento, il quale ultimo varia secondo le figure rappresentate: si palesa l'irrevocabile divisamento in Abramo, la fierezza negli apostoli condotti in prigione, la indecisione in Pilato, la forza di animo in Giobbe, il pentimento e la vergogna in Adamo ed in Eva, la serenità irraggiante benevole luce nel giovine Cristo. A ciò si accompagna il simbolismo espresso a fini rilievi a trina negli spazi tra arcata ed arcata nel colonnato inferiore; sono alcuni miracoli di Mosè e di Cristo operati da un agnello. Questo mansueto animale guida i suoi compagni nuotanti (passaggio del mar Rosso), con una verga fa sgorgare l'acqua dalla roccia, moltiplica i pani, immerso nell'acqua è battezzato da un compagno, riceve le tavole della Legge, risuscita infine i morti. Ed anche in queste figurazioni simboliche è la miscela, anzi la fusione del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Al confronto con le manifestazioni pagane di impotenza artistica ben appare come in questo ed in altri casi il fervore mistico della nuova religione sia stato capace di infondere calore di vita anche nella lenta e continua discesa dell'arte classica verso il torpore mortale. Ed il sarcofago di Giunio Basso, questo preziosissimo cimelio di arte primitiva cristiana della metà del sec. IV, si distacca da tutti gli altri sarcofagi o contemporanei o posteriori che dozzinali artigiani, non artisti, scalpellarono in Roma ed in altri luoghi d'Italia.

Tra di essi valga come esempio di un gruppo numeroso il cosiddetto sarcofago teologico della basilica di S. Paolo (1) (fig. 812); i rilievi sono ammassati in due fascie l'una all'altra sovrapposta senza più divisione di colonne, e, mentre nei sarcofagi pagani dei secoli II e III sono episodi di un medesimo mito che, disposti in continuata successione si confondono insieme, qui invece sono singoli avvenimenti della Sacra Scrittura che, espressi l'uno accanto all'altro, costituiscono una fascia con-

---

(1) Roma, Museo Cristiano del Laterano.

tinua di rilievi. Nel mezzo della fascia superiore un medaglione tenuto ritto da due angeli minuscoli, esibendo in tal modo atrofizzato il motivo del medaglione sostenuto da una o da due figure alate, contiene la

(Anderson)

Fig. 812. — Il cosiddetto sarcofago teologico.

coppia maritale dei defunti, i cui tratti sono semplicemente abbozzati, quella coppia maritale che è la tarda ripetizione dello schema funerario, ormai tralignato in schematica rigidezza, che ci appare in gruppi romani, tra cui eccelle quello detto di Catone e di Porcia; ma qui l'adattamento cristiano dello schema si manifesta nel gesto di benedizione del defunto.

Le figure dei rilievi si staccano assai dal fondo, che perciò è ottenebrato dall'ombra. In alto si ha a sinistra la creazione dell'uomo e della donna ed il castigo di Adamo ed Eva. Curiosa è la umanizzazione della Trinità che è espressa mediante le figure di tre uomini barbuti, di cui il Padre è quello seduto, e curiosa è la rappresentazione dei due primi mortali, simili a minuscoli pupazzi; la scena ha invero una evidente somiglianza col modo col quale nei sarcofagi pagani è rappresentata la creazione dell'uomo e della donna per opera di Prometeo. Ad Adamo e ad Eva peccatori un angelo dà spighe di grano ed una spoglia di pecora. A destra si passa al Nuovo Testamento: Cristo giovanile cambia l'acqua in vino, moltiplica i pani, risuscita Lazzaro. In basso vediamo la scena di offerta dei re Magi al Divino Fanciullo, Cristo che dona la vista al cieco nato; nel mezzo è Daniele nella fossa dei leoni; poi si ritorna al Nuovo Testamento con l'accenno alla rinnegazione di Pietro, ed infine il Vecchio Testamento è rappresentato dai due episodi di Mosè

trascinato dagli Ebrei e di Mosè che fa sgorgare l'acqua dalla roccia. Lo stile delle figure di questo sarcofago ha ormai un carattere di inabilità espressiva, sebbene ci attragga simpaticamente l'ingenuo candore che emana da ogni singola figura.

(Alinari)

Fig. 813. — Lucerna bronzea coi SS. Pietro e Paolo (cm. 34).

La lucerna bronzea del Museo di Firenze. — Eguaglianza nei caratteri formali e concettuali ha con questo sarcofago la singolare lucerna bilicne di bronzo trovata a Roma presso S. Stefano Rotondo (1) (fig. 813). La lucerna è a foggia di navicella, simbolo della Chiesa arrivata in porto in mezzo alla tempesta delle persecuzioni; al timone siede S. Pietro, mentre S. Paolo è a prora in atto di predicare la fede in Cristo; la vela è gonfia pel vento propizio, perchè nella loro missione vigila sugli apostoli l'occhio di Dio; sulla cima dell'albero è la tabella inscritta con la formula che è comune a quella della apparizione di Cristo che affida la Legge agli apostoli maggiori e che qui designa colui al quale la lampada è destinata come dono.

La « lipsanoteca » di Brescia. — Come fu sopra accennato, il sarcofago di Giunio Basso per il pregio suo artistico non è un monumento isolato nella seconda metà del sec. IV; accanto ad esso si possono addurre, tra gli altri, due insigni prodotti di arte primitiva cristiana, in cui del pari sono conservate le buone tradizioni del classicismo, per breve tempo ancora ravvivate dal soffio animatore della giovine religione. Sono questi due monumenti i rilievi in avorio di un cofano, già creduto una lipsanoteca (2), ed i musaici dell'abside della chiesa di S. Pudenziana a Roma.

---

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.
(2) Brescia, Museo Cristiano.

Nel cofano, in cui dovevano essere conservati gli oggetti preziosi di una basilica, si ha una serie di soggetti sacri, scene, medaglioni con busti, simboli armonicamente disposti nei cinque lati visibili. È in questo

(Alinari)

Fig. 814. — Parte della « lipsanoteca » eburnea di Brescia.

cofano un vero poema costituito da episodi svariatissimi, riassumenti tuttavia l'assieme delle credenze cristiane, sicchè questo cimelio ha una importanza analoga a quella che possedevano ai tempi dell'arte arcaica pagana opere d'arte come l'arca di Cipselo in Olimpia, come il cosiddetto vaso François. Anche qui come nei due suddetti sarcofagi si àlternano i fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento; ma si capisce che Cristo è l'eroe maggiore e migliore che predomina, glorificato come è nelle scene mediane più grandi. Inoltre alle figurazioni di genere storico, fiorite in modo esuberante dopo il trionfo della Chiesa, si associano le figurazioni simboliche, tuttavia assai meno numerose, che appartengono al passato della religione, avvilita e perseguitata.

Del mirabile cofano si può prendere in esame il lato nel quale è stata inchiodata la serratura (fig. 814). In alto sono cinque medaglioni di apostoli; qui è ripreso il motivo corrente nell'arte dei bassi tempi imperiali fin dal sec. III, come si è visto nel musaico di Monno, nell'ipogeo di Palmira, nel rilievo mitriaco di Heddernheim; negli apostoli dalla espressione pensosa si alternano i volti barbuti agli imberbi. Attira soprattutto il rilievo maggiore centrale, ove nobilmente primeggia la figura di Cristo in tre diverse scene. A sinistra è l'esatto commento figurato al racconto del Vangelo di Matteo (IX, 18): « Ed ecco una

donna, già da dodici anni inferma di flusso di sangue, si avvicinò di dietro e toccò il lembo del suo vestito; perchè essa diceva tra di sè: se tocco solo il suo vestito, sarò liberata. E Gesù, voltatosi e vedutala, le disse: sta di buon animo, o figlia; ti ha salvato la tua fede. E da quel momento la donna fu liberata ». Nel mezzo è l'interno del tempio con le tende sollevate e, come narra Luca (II, 46), il giovinetto Dio, spiegando un gran rotolo, disputa coi dottori ammirati della sua sapienza; infine è la figurazione della similitudine del Buon Pastore. Dolcezza e dignità è nella figura divina e da questo avorio, che a ragione è stato salutato come una delle più belle armonie di arte e di morale che noi dobbiamo all'arte cristiana primitiva, emana in aspetti varî, mutevoli la squisita sensibilità dell'anima del Redentore, che ora con atto soave fraternamente si rivolge alla emoroissa, ora con dolcezza un po' soffusa di melanconia tende la mano verso il cane, che latrando gli corre incontro, ora irraggiando la sua onnipotente sapienza con atteggiamento risoluto sembra che proclami la nuova Legge tra i dottori a lui riguardanti con ammirazione infinita. E se volessimo perseguire la figura di Cristo nelle altre scene noi la ritroveremmo sempre nobile, sempre grande, sia nel sopportare il dolore proprio, sia nel lenire il dolore altrui; Egli è il protagonista eminente di tutto il dramma e di amore e di passione, e tra la debole o colpevole umanità Egli passa soccorrendo, compatendo e perdonando.

Giona gettato al mare e Giona che esce dalla gola del mostro marino, due soggetti assai largamente trattati nei sarcofagi, costituiscono il lato superiore della cornice alla trilogia centrale di Cristo; mentre nel lato inferiore vi son le scene di Susanna al bagno, del giudizio di Susanna, di Daniele nella fossa dei leoni, e mentre i lati minori sono adorni del pesce simbolico e del gallo su pilastro della rinnegazione di Pietro.

In questo avorio è conservato con freschezza quel sentimento pittoresco dei rilievi ellenistici, mentre le scene sono espresse con grande vivacità e sono piene di sentimento le singole figure dai gesti nobili nella loro spontaneità, dai drappeggi dal semplice, ma impeccabile trattamento; tutto è preciso e sentito e denota una maestria tecnica degna della migliore antichità. Vi è incertezza sulla fabbrica di questo monumento, chè, se alcuni lo attribuiscono all'Asia Minore, altri lo credono romano o italico. Certo è che l'arte dell'intaglio nell'avorio riesciva ad esplicare una potenzialità maggiore che l'arte del rilievo in pietra, poichè è senza dubbio superiore questo cofano eburneo al sarcofago di Giunio Basso pur tanto pregevole.

Il musaico dell'abside di Santa Pudenziana. — Il musaico dell'abside di Santa Pudenziana (fig. 815) fu eseguito sotto il pontificato di Siricio (385-398): esso è il più antico documento sino a noi conservato di decorazione absidale nelle basiliche cristiane e nel tempo stesso è la prima

grande rappresentazione del pieno trionfo del Cristianesimo dopo un lungo periodo di battaglie combattute contro il Paganesimo, che disperatamente resisteva e che ormai con Teodosio il Grande (379-395) era,

(Brogi)

Fig. 815. — Musaico dell'abside di Santa Pudenziana.

e per sempre, abbattuto e calpestato. Sebbene i malaugurati restauri del sec. XVI abbiano fatto scomparire l'orlatura inferiore con le pecorelle apostoliche attorno alla montagna di Sionne ed abbiano guastato alcune delle dignitose figure, l'assieme è, per fortuna, tuttora intatto ed intatta è la figura mirabile di Cristo, che è il fulcro luminoso della intiera composizione.

Cristo non è più il mite giovinetto che la sua dolcezza appalesa anche negli atteggiamenti di gloria, ma è già l'uomo bellissimo dalla lunga barba e dai lunghi capelli, quale l'arte posteriore cristiana amerà di rappresentare. Vi è già nel musaico di Santa Pudenziana il tipo che sembra tragga origine dalla Palestina: così mentre il Cristo imberbe si ricollega alla figura di Apollo, il Cristo barbuto si riallaccia a quella di Zeus, del benevolo Zeus fidiaco. Cristo è pieno d'infinita bontà, ma rifulge nel tempo stesso di potenza sovrana: il suo capo risalta sull'aureo nimbo ed il suo corpo è avvolto in ricchi abiti che risplendono d'oro; solleva Egli la mano destra in un ampio gesto, abituale in colui che parla alla folla, mentre la sinistra tiene il libro su cui è

scritto: *Dominus conservator Ecclesiae Pudentianae;* il trono, su cui Egli siede, collocato su di un alto basamento, è di oro tempestato di gemme con un drappo purpureo disteso sullo schienale.

Giganteggia questa sublime figura del Redentore su di uno sfondo pittoresco. Al di là di un porticato semicircolare col tetto che riluce di oro sono gli edifizi sacri di Gerusalemme; è la Gerusalemme celeste della visione apocalittica (XXI, 9-27) tra cui s'innalza sulla rupe del Golgota la grande croce ricca di oro e di gemme che vi dedicò Costantino, il simbolo di condanna infamante e che ora in alto, sullo sfondo nuvoloso del cielo, apparendo come segnacolo trionfante di redenzione, proclama attraverso i tempi la santità e la gloria del sacrifizio di Cristo. E a testimoniare e a diffondere tale santità e tale gloria appaiono tra le allungate nubi del tramonto, violacee e rosee, i simboli apocalittici dei quattro Evangelisti, ognuno con sei ali: l'angelo, il leone, il bue, l'aquila. Sotto Cristo, a destra e a sinistra sono raccolti gli apostoli e tra di essi due donne ammantate sorgono presso S. Pietro e S. Paolo, le personificazioni cioè delle due correnti del Cristianesimo, della Chiesa che proviene dal Giudaismo (S. Pietro), e di quella che si costituì in seno al Paganesimo (S. Paolo), la *ecclesia ex circumcisione*, la *ecclesia ex gentibus*. E gli apostoli sono simili a gravi senatori romani e a pensosi filosofi greci, mentre le personificazioni delle due Chiese sembrano matrone dell'antica Roma.

Ed invero vi è in questo musaico tutta la forza del classicismo esplicantesi a servizio della religione di Cristo; nè si può se non inadeguatamente elogiare il decoro di ogni singolo personaggio rappresentato, il sapiente, armonico aggruppamento dei personaggi stessi, in cui ogni monotonia è evitata con una certa pacata varietà di gesti e di atteggiamenti, che ci richiama a quanto seppe esprimere nella rappresentazione dei medesimi apostoli il sommo Leonardo nel drammatico episodio dell'ultima cena. Nè deve tacere la lode sulla potenza espressiva dello spazio con le varie lontananze dello sfondo architettonico e della immensità del cielo nuvoloso. Onde è che nel musaico di Santa Pudenziana dobbiamo riconoscere un vero capolavoro, l'ultimo che seppe esprimere a Roma l'arte classica nel disegno musivo. Così intensamente la fede novella poteva riscaldare di nuova vita l'arte del mondo classico, che sempre più s'intorpidiva, e poteva interromperne con la espressione di nuovi concetti la fatale discesa; ma purtroppo gli avvenimenti che ormai precipitavano e davano crolli sempre più forti al vetusto edifizio dell'antichità, le guerre, le invasioni, le eresie e i torbidi interni ostacolarono tale rinascita dell'arte. E il musaico di Santa Pudenziana segna a Roma l'apogeo dell'arte cristiana primitiva e rimane nel suo splendido isolamento; dopo si avverte anche nelle opere figurate del Cristianesimo la decadenza specialmente a Roma, più che a Ravenna, decadenza che si accentua in sommo grado nella seconda metà del sec. V, quando

l'impero di occidente agonizza e muore e le orde barbariche si rovesciano sulle belle provincie un dì liete di civiltà e di arte.

Il colosso di Barletta. — Per la scultura a tutto tondo in questo scorcio del sec. IV si è obbligati a constatare che si deve ricorrere solo a prodotti dell'arte del ritratto. Nelle statue imperiali, come si è visto per il busto di Costantino, le proporzioni gigantesche sono l'unico mezzo per poter esprimere il concetto della maestà solenne e potente del soggetto rappresentato. Ne abbiamo un esempio nel colosso bronzeo (fig. 816), che probabilmente esisteva a Costantinopoli e che, secondo la tradizione, fu gettato nel suo trasporto a Venezia da un naufragio sulle coste di Barletta (1). L'imperatore, forse Teodosio il Grande (379-395), secondo altri Teodosio II (408-450), vestito da guerriero e col diadema in testa, sta solidamente fissato al terreno con le poderose gambe sommariamente modellate; nel rimirarlo produce esso un effetto di rigida immobilità e di sprezzante durezza, veramente aulica bizantina, verso gli umili sudditi. Chè invero la frontalità dello schema è qui del tutto completa, ed il volto, espresso con un modellato ancor più semplice e più duro che nel busto di Costantino, ma coi tratti salienti della fisonomia fortemente accentuati, ha lo sguardo diretto all'innanzi,

(Faraglia)
Fig. 816.
Il colosso di Barletta.

(1) Barletta, presso la Chiesa del Santo Sepolcro.

come disdegnoso di volgersi sull'adunata ed ossequiente folla dei cortigiani. Il despota nella mano sinistra dalle dita, distese come fusi, sorregge il globo e col braccio destro, per gran parte opera di restauro, alzava o lo scettro o il labaro. E nell'osservare questo colosso bronzeo la mente ricorda le statue imperiali romane dei periodi gloriosi; anche nella statua di Augusto da Prima Porta si ha il guerriero, ma, non tenendo calcolo delle enormi differenze di stile che esistono tra le due statue, tra di loro separate da circa quattro secoli, apparisce tra di loro una non minore divergenza di concetto: in Augusto è l'*imperator* e l'eroe nel tempo stesso che ai suoi soldati, ai suoi concittadini si rivolge come primo soldato, come primo cittadino; nel probabile Teodosio è invece l'intangibile autocrate, assoluto padrone dei suoi sudditi. Eppure quanta maggiore nobiltà e maggiore potenza morale irradiano dalla figura di Augusto!

(Alinari)

Fig. 817. — Statua consolare.

Le due statue consolari dell'Esquilino. — Alla fine del sec. IV pare che appartengano anche due statue marmoree consolari provenienti da Roma, dall'Esquilino (1), che rappresentano con eguaglianza di schema e di motivo un personaggio giovane ed uno anziano, il quale ultimo può essere qui addotto (fig. 817). Indossa il magistrato una lunga tunica manicata con sopra una tunica più breve e con la toga, che sul dinnanzi forma con un lembo sostenuto dal braccio sinistro un grande arco scanalato; ai piedi ha egli i *calcei aurati*, nella sinistra tiene un corto bastoncello, lo *scipio*, mentre nella destra alza la *mappa circensis*, cioè la stoffa piegata, per mezzo della quale il console dava inizio alle gare nel circo.

È il gesto abituale con cui sono rappresentati i consoli nei numerosi dittici eburnei consolari, che dal sec. V vanno al sec. IX e che costituivano

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.

per gli amici e pei conoscenti i doni commemorativi dell'alta magistratura. Ormai l'atto principale, che costantemente veniva ricordato di ogni singolo console, era quello di presiedere ai giuochi circensi! Il corpo del console nella statua dell'Esquilino è espresso inorganicamente a movenze dure, angolose; ma nel volto, pur nella intontita fissità dello sguardo, i tratti fisionomici risaltano tuttora con evidenza.

I dittici eburnei: il dittico dei Nicomaci e dei Simmaci. — Si è fatto or ora cenno dei dittici consolari, ma accanto ad essi, che sono provvisti di data e che perciò costituiscono una serie di rilievi preziosa per lo studio delle forme artistiche, devono essere menzionati altri dittici, che venivano regalati in occasione di avvenimenti privati o famigliari e sopratutto per nozze. Erano questi dittici, tanto i consolari che i privati, come taccuini da tasca, di cui niuna persona bennata era priva; ed invero le due tavolette riunite insieme per mezzo di cerniere e di cordicella si aprivano come un libretto e, mentre nelle parti esteriori vi era la decorazione figurata a rilievo, nella parte interiore liscia, veniva disteso un sottile strato di cera, in cui si poteva fissare mediante la scrittura il ricordo di svariatissime cose. Così nella storia dell'arte questi dittici, che erano oggetti di uso pratico, assumono quella importanza che in altri periodi dell'arte classica hanno altri oggetti pure destinati all'uso quotidiano della vita, per esempio i vasetti di argilla per essenze odorose corinzi, gli specchi di bronzo etruschi. Tra i dittici privati alcuni sono adorni di scene desunte dalla Sacra Scrittura, altri invece contengono scene di carattere mitico, e per lo più questi ultimi sono doni nuziali. E in questi dittici per nozze si veggono riprodotte scene e figure dei tempi migliori dell'arte classica e tali riproduzioni talora, proprio in questa fase in cui l'arte pagana è in pieno sfacelo mortale, non si può negare che siano nel loro complesso veramente egregie.

La prova migliore a tal uopo ci è fornita da un dittico nuziale, la cui più lontana provenienza a noi nota è la Palestina, ma che certamente dovette essere eseguito a Roma (1). Il dittico (fig. 818) fu eseguito in occasione di nozze tra le celebri famiglie dei Nicomaci e dei Simmaci, forse per il matrimonio avvenuto tra il 392 ed il 394 tra Nicomaco Flaviano il giovine e la figlia di Q. Fabio Simmaco. Costituisce questo dittico un'opera che può sorprendere per la sua esecuzione superiore ai prodotti pagani del tempo, così rigidi e schematici nella loro frontalità formale, ma qui si tratta, come si è detto in generale pei dittici nuziali, di una copia di purissime creazioni dell'arte greca; gli ordinatori del dittico erano certo personaggi istruiti e letterati, a cui non dovevano

---

(1) Parigi, Museo di Cluny (tavoletta di sinistra) e Londra, Museo South Kensington (tavoletta di destra); già nella Abbazia di Montier-en-Der (Francia).

mancare l'interesse e la intuizione per l'arte, e, secondo ogni verosimiglianza, a loro stessi è dovuta la scelta dei modelli da copiare e la direzione del lavoro. Le due tavolette hanno una leggiadra orlatura di palmette veramente classica. Nella tavoletta di sinistra è una soave figura di donna con lo *himation* ed il fine chitone che lascia ignuda la mammella destra; tenendo due lunghe fiaccole abbassate e curvando il capo, sta presso una rotonda ara su cui arde la fiamma; accanto è un pino con un paio di cembali appesi. Nella tavoletta di destra una donna con lo *himation* avvolto tutt'attorno al corpo, si è avvicinata ad un'ara quadrata e da una cassettina prende alcuni granelli d'incenso per gettarli nella fiamma dell'ara; una fanciulla al di là dell'ara tiene una coppa con frutti ed un vaso per libare, mentre sullo sfondo si innalza una nodosa quercia; incoronate di edera sono le teste della donna e della ragazzina.

(da *Röm. Mitt*)

Fig. 818. — Dittico nuziale dei Nicomaci e dei Simmaci (cm. 19 × 12).

È dunque nelle due tavolette una duplice allusione ad un sacrifizio compiuto da mani femminili; a sinistra si allude al culto della Gran Madre, a destra al culto di Bacco; in ambedue la scene si percepisce la eco fedele della composizione e dello stile dei rilievi pittorici del periodo ellenistico, eco fedele perchè in realtà le leggiadre figure di sacrificanti non sono per nulla intaccate dal torpore, che pervade le membra nelle opere tarde pagane. È nel dittico dei Nicomaci e dei Simmaci il profumo dell'ultimo fiore del Paganesimo, sbocciato insperatamente nelle prime brine dell'inverno sotto un cielo immite.

Decadenza artistica di Roma. — Ormai da parecchi lustri Roma era caduta dal posto eminente di capitale dell'impero e tutto lo splendore della corte era migrato a Costantinopoli. Nella nuova capitale sul Bosforo si sviluppa la fastosa arte bizantina, che sempre più si distacca dall'arte classica; si può anzi dire che i primordi del bizantinesimo

coincidono coi primordi della novella capitale dell'Oriente, la quale diventa come una pietra angolare del nuovo mondo cristiano ed occupa per la civiltà e però per l'arte, una posizione più importante ancora di quella che ebbe Alessandria nel periodo ellenistico. Pare in realtà che si debba ammettere in Costantinopoli l'incontro e la fusione di due correnti artistiche, una proveniente dall'Anatolia, l'altra dalla Siria e dall'Egitto; queste due correnti, fondendosi insieme, danno origine all'arte bizantina che, evolvendosi, raggiunge il suo apice sotto Giustiniano (527-566), esprimendo il suo capolavoro architettonico con la chiesa di S. Sofia ed estendendosi verso occidente col suo approdo in Italia a Ravenna.

Così Roma andava perdendo vieppiù la sua importanza e fu abbandonata alla sola gloria del passato. Vero è che le insigni testimonianze monumentali di questo passato, numerosissime e ricchissime, mantenevano a Roma il decoro di antica capitale del mondo, ma ciò che a Roma novellamente veniva eseguito era a scapito, a danno dell'antico e al confronto dell'antico assai più modesto. E l'arte figurata intristiva vieppiù, anche quando esaltava la gloria di Cristo e dei Santi. Si è in realtà constatato che è impossibile scoprire in Roma, dopo Costantino, un edifizio costruito con materiali tratti direttamente dalle cave e ciò che si avverte dapprima nell'arco di Costantino diventa una regola, una norma nelle costruzioni posteriori. Così, per esempio, nel sec. v per la basilica Eudossiana (ora S. Pietro in Vincoli), che fu fatta costruire da Eudossia, la giovine vedova di Valentiniano III (425-455), si spogliarono di colonne doriche le vicine Terme di Tito e di Traiano. E l'editto che Maggiorano promulgò da Ravenna nel 458, proprio quando l'impero di occidente agonizzava, e per cui si proibiva la distruzione degli edifizi antichi a profitto dei nuovi, dimostra che realmente i monumenti gloriosi di Roma pagana per gli architetti del sec. v erano passati allo stato di cave di materiali. Crudele scempio fu questo che purtroppo fu continuato attraverso il torbido medio-evo e che malauguratamente non ebbe fine anche durante gli splendori del rinascimento. Si aggiungano le devastazioni barbariche di Alarico (410) e di Genserico (455) e si potrà commisurare la rovina sempre maggiore di Roma, a cui si accompagnava il pallido esaurimento dell'arte classica.

La Porta Ostiense a Roma. — All'imperatore Onorio (395-423) si deve, oltre al restauro di parecchi edifizi pubblici, una riparazione della cerchia di mura aureliane, e per di più la ricostruzione di parecchie porte; ma ormai queste mura erano inutile protezione contro le forti orde barbariche. Eppure la Porta Ostiense (odierna S. Paolo) dovuta ad Onorio, infonde un senso di saldezza e di sicurezza (fig. 819). È in questa porta il solito tipo già a noi noto della *Porta Nigra* di Treviri: una cortina fiancheggiata da due poderosi torrioni semicircolari all'esterno; nella parte superiore di queste torri massiccie e, originariamente, anche

nella cortina si aprono delle finestre ad arco, mentre in cima corre una merlatura. Ma tutto esprime una imponenza funerea.

La basilica di Santa Sabina a Roma e la sua porta in legno. — Tra gli edifizi sacri della prima metà del sec. V non solo di Roma, ma della

(Brogi)

Fig. 819. — La Porta Ostiense a Roma.

Italia intiera risalta per importanza la basilica di Santa Sabina sul-l'Aventino (fig. 820), la quale è sino a noi pervenuta in sufficente stato di conservazione. Fu fatta costruire al tempo di papa Celestino (422-432) da un prete, Pietro d'Illiria; anche qui, come in S. Maria Maggiore, le colonne, 24 di numero e di ordine corinzio scanalate, provengono da un edifizio pagano distrutto. Su queste colonne, immediatamente sul-l'abaco s'impostano le arcate in modo consimile a quanto si osserva nei colonnati del palazzo di Diocleziano a Spalato. Manca perciò, essendo stati sostituiti gli archi alla trabeazione, in S. Sabina quella armonia tranquilla e solenne di linee che ci appare in S. Maria Maggiore, mentre questo elemento orientale dell'arcata accentua ed aumenta la grandezza dello spazio racchiuso dalle mura dell'edifizio.

Per fortuna in questa medesima chiesa di Santa Sabina ci è conservato in parte un monumento preziosissimo di arte figurata cristiana, cioè la porta intagliata in legno di cipresso (fig. 821) e che è contempo-

ranea alla chiesa, porta che ha subìto restauri a più riprese nel sec. IX, nel sec. XV e persino nell'anno 1836.

I rilievi a riquadri dei due battenti della porta, conservati in numero di diciotto su ventotto, sono espressi con due stili diversi, di cui uno

(Brogi)

Fig. 820. — Interno della chiesa di S. Sabina a Roma.

si ricollega ai tipi dei tempi migliori dell'arte cristiana primitiva culminante nel musaico di Santa Pudenziana, l'altro invece indica una inferiorità artistica assai manifesta. Le cornici dei varî riquadri, ora quasi tutte rifatte, hanno una decorazione a tralci eseguiti a traforo, che trova il suo riscontro nella ornamentazione vegetale che, a guisa di trina, si distende sullo sfondo in rilievi di pietra di carattere orientale. Anche qui, come nel sarcofago di Giunio Basso, come nel cofano eburneo di cui sopra si fece menzione, vi è la miscela di soggetti desunti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, ma è da notare che l'ordine primitivo dei soggetti fu guastato da rimaneggiamenti ed è probabile che in origine i quadri del Vecchio e del Nuovo Testamento corrispondessero tra di loro. E ciò che suffraga la ipotesi che si tratti di opera orientale non è tanto il tipo della decorazione della cornice quanto la presenza di alcuni particolari iconografici, la cui origine dall'Oriente è indubbia;

così si è constatato che alcuni episodi derivano non direttamente dalla Bibbia, ma da una leggenda palestiniana; e vi è anche incertezza nel tipo iconografico di Cristo, il quale ora è rappresentato imberbe secondo la tradizione primitiva cristiana, ora invece è barbuto come già ci è apparso nel musaico di Santa Pudenziana.

(Brogi)

Fig. 821. — La porta di S. Sabina a Roma.

Si possono addurre due scene che saranno sufficienti a darci una idea delle due diverse mani che eseguirono i rilievi. Singolare è la scena della crocifissione (fig. 822), dovuta all'artefice a cui fa difetto un sicuro senso della prospettiva e che esprime figure dalle tozze proporzioni, dagli atteggiamenti e dagli schemi incerti ed impacciati e che intaglia in modo piuttosto grossolano, sebbene palesi anch'egli un temperamento passionale, drammatico. La scena della crocifissione di Santa Sabina è tra le più antiche che noi conosciamo e nella sua espressione si palesa tuttora qualche scrupolo religioso. Cristo dal volto grosso incorniciato dai lunghi capelli e dalla lunga barba, tra i due assai minori ladroni crocefissi è semplicemente disteso, simile ad uno che preghi, dinnanzi ad una edicola a frontone, la cui trabeazione si confonde con le travi costituenti la croce; i piedi poggiano su di un piccolo zoccolo. È ancora un residuo di ritegno che distoglie dal rappresentare in tutta

la sua crudezza la infamia della pena crudele; è qui una tendenza a mitigare il supplizio vergognoso a cui l'arte in seguito saprà dare espressione di tanta sublimità. La scena ha già qualche cosa di barbarico e specialmente il volto di Cristo non è certo illuminato da luce divina;

(Anderson)

Fig. 822. — Porta di S. Sabina: la crocifissione.

colui che eseguì la scena doveva essere un artefice locale e tale carattere già barbarico vieppiù risalta al confronto di altre scene dovute all'altro artista assai più provetto.

Si veda la scena del profeta Elia rapito in cielo (fig. 823) e si deve riconoscere in essa l'esempio migliore di bassorilievo pittoresco di questa arte primitiva cristiana, che può stare allo stesso livello per garbo di esecuzione coi rilievi del dittico nuziale dei Nicomaci e dei Simmaci, in eguale dipendenza dai finissimi modelli ellenistici, ma mentre nel dittico si ha una imitazione di una copia più o meno fedele di originali dell'ellenismo, nel riquadro di Santa Sabina si hanno gli stessi metodi, gli stessi caratteri dei prototipi lontani, ma con novità assoluta di contenuto, di concetti. Il quadro del rapimento di Elia è pieno di aria, è pieno di luce, di vita: a sinistra s'innalza la nuda roccia su cui è espressa una grossa lucertola, elemento che avviva il paesaggio conformemente alle tendenze dell'arte ellenistica; a destra si snoda il tronco di un albero; due contadini, dimostranti la loro inferiorità come i ladroni del quadro della crocefissione, con le minori loro proporzioni, esprimono con gli atteggiamenti un folle terrore per la visione del miracolo. In alto un angelo dalle ali spiegate, dal vestito gonfio dal vento, simile ad una

Vittoria librata nell'azzurro del cielo, mostra la via celeste ad Elia che sale sul carro e che rammenta assai la figura di Helios o del Sole che sale

(Brogi)

Fig. 823. — Porta di S. Sabina: il ratto di Elia.

con gli impetuosi cavalli dall'orizzonte; nel basso, Eliseo, presentato con bellissimo motivo di schiena, allunga la mano ad afferrare il mantello del profeta rapito.

Questo ed altri riquadri della porta per nobiltà di composizione e per maestria esecutiva, con le figure dalle snelle proporzioni, che hanno attitudini grandiose e composte anche nella maggior vivacità, col trattamento delle vesti che rivela non minore grandiosità e compostezza,

devono essere considerati tra le migliori opere plastiche del tempo. Col senso squisito della plasticità che si osserva in questi riquadri della porta di Santa Sabina pare che la materia stessa cambi la sua essenza;

(Fot. Min. Pub. Istr.)

Fig. 824. — Dittico consolare di Anicio Probo.

non già nel rigido legno, ma nel bronzo malleabile sembrano espressi questi riquadri, che ci fanno rammentare quanto poi seppe esprimere l'arte del rilievo in bronzo nel bel quattrocento.

Il dittico consolare di Anicio Probo. — In paragone dei riquadri migliori della porta di Santa Sabina sembrano assai più meschini altri rilievi di contenuto profano e presso a poco contemporanei. Si potrebbero a tal uopo addurre alcuni intagli in avorio, tra cui notevoli sono i dittici consolari di cui pagine addietro si è fatto cenno. Il dittico consolare più antico tra quelli a noi noti reca il nome del console di Roma del 406, che fu Anicio Petronio Probo (1). In esso (fig. 824) non è già rappresen-

(1) Aosta, Cattedrale.

tato, come usualmente, il console, sibbene abbiamo la ripetizione della figura dell'imperatore Onorio, in cui è chiara la ispirazione dell'intagliatore da modelli offerti dall'aulica arte plastica. Dinnanzi alle figure

(Brogi)

Fig. 825. — Clipeo di Ardaburio Aspare (diam. cm. 41).

di Onorio, sia a quella con le insegne dell'impero che a quella con lo scettro e lo scudo, ricordiamo in modo impellente il bronzeo colosso di Barletta; ma nel volto flaccido, insignificante del figlio di Teodosio, manca quella durezza energica e disdegnosa che tanto ci colpisce nel volto del colosso, in cui appunto sembra opportuno riconoscere la immagine del grande Teodosio. Nel dittico assai appariscenti sono i difetti prospettici e manchevole è la coordinazione delle figure rappresentate con lo sfondo architettonico a volta.

I clipei votivi: il clipeo di Ardaburio Aspare. — Accanto ai dittici eburnei debbono essere collocati i clipei votivi di argento con rappresentazioni a basso rilievo; destinati a servire come sottocoppe, erano regalati da imperatori, da consoli, da alti funzionari ai loro amici in feste solenni o per ricordo di lieti avvenimenti, assumendo l'epiteto di *missoria*. Di

solito le rappresentazioni che adornano questi clipei sono analoghe a quelle espresse sui dittici; come esempio può essere addotto il clipeo rinvenuto presso Cosa nell'antica Etruria (1) (fig. 825) e che è provvisto sull'orlo di una iscrizione, la quale ci informa sul contenuto della scena effigiata e ci dice l'anno esatto della esecuzione del monumento che è il 434. Nel tale anno fu console in Occidente un barbaro, l'alano Flavio Ardaburio Aspare e come console troneggia questo personaggio nel mezzo del clipeo col solito, stereotipato gesto di sollevare con la destra la mappa per dare inizio ai giuochi circensi, mentre la sinistra impugna lo *scipio;* vicino sta ritto il figlioletto suo che fu nominato pretore nell'anno stesso in cui il padre fu console. In tale avvilimento erano cadute le vetuste, gloriose magistrature romane!

Al disopra di questi due personaggi si ha il motivo, tanto prediletto in questi ultimi tempi dell'arte classica, dei medaglioni, che qui sono in numero di due e contengono le effigi del padre e della madre del console. E sono ai lati due figure femminili, due personificazioni; a sinistra Roma nel tipo di Amazzone consacrato nella tradizione artistica da tanti monumenti; a destra nella donna ammantata, poggiata all'asta con frondi nella sinistra e nei capelli è forse da riconoscere Costantinopoli. E tutte le figure sono espresse con rigorosa frontalità, mancando, come nel dittico precedente, di legame tra di loro, mentre la esecuzione, anche qui di carattere più pittorico che plastico, è rispetto a quella del dittico più scadente.

Floridezza artistica di Ravenna. — La decadenza di Roma, iniziata all'epoca costantiniana, diventa sempre più rapida nel sec. v, fin da quando nel 402 l'imperatore Onorio, pavido della propria sicurezza nell'antica capitale dell'impero, trasportò la sua residenza a Ravenna, meglio difesa dalle circostanti paludi. E Ravenna in questi ultimissimi tempi del mondo classico diventa il centro principale di Occidente anche per ciò che concerne l'attività edilizia e qualsiasi manifestazione d'indole artistica. Ed invero in Roma, ormai saccheggiata per ben due volte dai barbari prima che si cancellasse nel 476 l'ultima parvenza dell'impero con la detronizzazione dell'insignificante Romolo Augustolo, detratte alcune costruzioni di indole religiosa fatte a danno di edifizi pagani, non si ebbero più lavori architettonici di grande importanza e la città si preparò ad attraversare tristissimi tempi, in cui le sue vie e le sue piazze divennero deserte e crebbero in esse le erbe ed i cespugli. A Ravenna invece si hanno gli ultimi sprazzi di luce di arte classica, prima della sua trasformazione sotto Giustiniano in città bizantina.

Sotto la reggenza dell'impero di occidente esercitata dalla sorella di Onorio, Galla Placidia, Ravenna, la Roma del basso impero, crebbe

---

(1) Firenze, R. Museo Archeologico.

e si abbellì di edifizi e di monumenti, e tale incremento e tale abbellimento non subirono una sosta alla caduta dell'impero, anzi ebbero intensità maggiore sotto il dominio degli Ostrogoti, finchè pervennero al massimo grado quando la città divenne dimora dell'esarca bizantino,

(Zagnoli)

Fig. 826. — Il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia a Ravenna.

rappresentante della sovranità dell'imperatore d'oriente sulla regione italica. Vestigia insignificanti sono rimaste della grandiosa basilica Ursiana a cinque navate, fondata da Sant'Orso, morto nel 396; scomparse sono le chiese di Sant'Andrea Maggiore e di San Pietro in Classe della prima metà del sec. v, quasi totalmente distrutte sono le chiese della Santa Croce e di San Giovanni Evangelista, mentre trasformazioni quasi complete hanno subìto Sant'Agata e San Pietro Maggiore, ora San Francesco, e priva dei musaici primitivi si presenta la cappella di San Pietro Crisologo. Sono questi edifizi tutti della prima metà del sec. v; ma per fortuna di questo periodo medesimo ci è rimasto un prezioso edifizio dell'antico quartiere del palazzo imperiale, il creduto mausoleo di Galla Placidia, morta a Roma nel 450, a cui di recente e, a quel che sembra, con fondatezza si è negata tale destinazione, mentre si è supposto che esso edifizio fosse dedicato a San Lorenzo.

Il presunto mausoleo di Galla Placidia. — Già nella seconda metà del sec. iv Sant'Ambrogio aveva applicato a Milano alla chiesa dei SS. Apostoli, detta poi dei SS. Celso e Nazaro, il sistema di pianta a croce, che con tutta probabilità è di origine orientale e che già ci apparse

nell'ipogeo palmireno del sec. III. Secondo questo sistema fu pure costruito il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia (fig. 826), in cui la forma della croce è latina, cioè col braccio anteriore più sviluppato degli altri, ed in cui anteriormente in origine precedeva un atrio. Le quattro navate costituite dai quattro bracci della croce sono con soffitto semisferico, cioè a volta a botte; nell'incrocio quadrangolare dei quattro bracci s'innalza su quattro archi il tamburo coronante l'edifizio, su cui poggia per mezzo di alti pennacchi la cupola semisferica che è esternamente nascosta da una torre quadrangolare.

Se come piano complessivo l'edifizio ravennate si ricollega all'Oriente, nel materiale usato e nei metodi costruttivi si palesano i caratteri locali, dell'Occidente. Come negli edifizi sacri romani, l'esterno in laterizio è assai semplice per ciò che concerne la decorazione; vi sono lungo le pareti delle arcate cieche, del resto tutto è liscio e disadorno con trabeazione poverissima; la cupola poi è costruita in mattoni ed i rifianchi sì della cupola che delle volte sono riempiti con lunghe anfore allineate con ordine ed insieme accuratamente connesse dalla calce, sì da raggiungere i declivi del tetto. È questo un processo di costruzione già conosciuto dai Romani, presso i quali ne troviamo, per esempio, un'applicazione nel mausoleo di Sant'Elena (morta nel 328) ora Tor Pignattara nella via Labicana. Era in certo qual modo una confessione di impotenza, ma era esso un metodo assai comodo e sicuro di costruzione a cupola e a volta.

Dalle piccole finestre quadrangolari, aperte nelle lunette delle quattro navate e nelle pareti della torre, entra nell'interno dell'edifizio una luce dolce, raccolta, per cui discretamente si illumina il roseo marmo del basamento e l'azzurro fosco che è il colore di fondo dei musaici. Perchè quanto era povero l'esterno, tanto era ricco l'interno ricoperto di marmi e di musaici, in cui il bianco e l'oro spiccano sull'azzurro come le stelle nella volta celeste. Ed invero la cupola rappresenta un cielo stellato, nel cui mezzo rifulge la croce aurea tra i simboli evangelici.

Ma tra tutti i musaici figurati di questo insigne sacello ravennate rifulge quello della lunetta sulla porta (fig. 827), in cui è ripreso il tema tanto prediletto nei primi tempi cristiani delle catacombe, cioè la rappresentazione di Cristo sotto l'aspetto di Buon Pastore. Il musaico, malamente restaurato in alcune parti accessorie nel 1856, è per fortuna intatto nella figura di Cristo. Non vi è più l'umile Pastore dal vestito di pecoraio e dal bastone ricurvo, ma per la tunica che lo riveste, per la croce impugnata come uno scettro, per il dorato nimbo è il Re dei Cieli, fiorente di sempiterna giovinezza come un Apollo citaredo. Siede Egli sotto il cielo sereno sulle pendici verdeggianti di un monte, in cui le roccie si alternano alle pianticelle, alle zolle erbose. Qua e là sono leggiadramente disposte sei candide pecorelle; ad una di esse il

Buon Pastore accarezza la mansueta testa, ma Egli ha lo sguardo pensieroso quasi diretto altrove. In modo analogo già Prassitele raffigurò Hermes che, pur scherzando col fratellino Dioniso, dirige lo sguardo nel vuoto, lo sguardo pieno di sogno; ma dal volto di questa figura di Cristo

(Alinari)

Fig. 827. — Musaico del Buon Pastore nel « mausoleo di Galla Placidia ».

emana quella luce di bontà grave e melanconica, che è del tutto estranea al bellissimo volto marmoreo del dio pagano: il Buon Pastore è maestoso ed è dolce nel tempo stesso.

Nell'ambiente romano alla metà del sec. V non era più noto un tipo di tanta grandezza e di tanto amore spirituale; le buone norme del disegno già erano perdute e nel tempo stesso i novelli concetti non più potevano essere espressi con quella classica solennità che si ammira nel musaico di Santa Pudenziana. E nemmeno il musaico ravennate si ricollega a Costantinopoli, ove già l'arte bizantina splendeva di raffinata pompa solenne, priva di sentimento animatore. L'influsso di quest'ultima arte ufficiale dell'impero di oriente è invece avvertibile negli altri musaici inferiori di questo supposto mausoleo di Galla Placidia. Ma nel quadro musivo del Buon Pastore è conservata ancora incontaminata la tradizione dell'arte ellenica, di cui in Roma si ammira l'ultima manifestazione nei riquadri migliori della porta di Santa Sabina.

Il battistero degli Ortodossi a Ravenna. — Di un altro edifizio sacro di Ravenna occorre far cenno, cioè del battistero detto San Giovanni in Fonte oppure battistero degli Ortodossi (fig. 828) per distinguerlo da

(Ricci)

Fig. 828. — Battistero di S. Giovanni a Ravenna (esterno).

quello degli Ariani. Sorge esso accanto alla cattedrale formando, come fu costume sino al sec. XIII, edifizio a sè e poggia sulle mura romane di una sala termale. Probabilmente il battistero ravennate fu iniziato un po' prima della morte di Galla Placidia, poichè nell'interno reca sotto una delle basse arcate il monogramma di Neone che fu vescovo di Ravenna dal 449 al 452. Esso è in laterizio, ottagonale, con quattro piccole absidi ai quattro lati opposti; esternamente si ha la stessa povertà decorativa del supposto mausoleo di Galla Placidia; vi sono ampie finestre ed in alto arcate cieche geminate, e l'esterno nasconde la cupola.

Nell'interno (fig. 829) invece è una ricchezza decorativa assai grande. In basso è una cerchia di otto arcate cieche poggianti su colonne con

capitelli compositi a pulvini; al disopra è un giro di archi con colonne joniche, nel cui mezzo si aprono finestre arcuate con ai lati due archetti racchiudenti finte nicchie di stucco sì da simulare una galleria, il cosid-

(Alinari)

Fig. 829. — Battistero di S. Giovanni a Ravenna (interno).

detto matroneo. Tale matroneo è di carattere orientale, poichè ci appare dapprima in alcune basiliche dell'Oriente fin dal sec. IV, come nella distrutta chiesa costantiniana sul Golgota; mentre i primi esempi di matronei in Occidente sono in Roma nei restauri della basilica *major* di S. Lorenzo (sotto Pelagio II; 578-590) e di Santa Agnese (sotto Onorio I; 625-638). Sopra il finto matroneo s'innalza la cupola su pennacchi formati non più di materiali massicci, ma intieramente di anfo-

rette di terracotta disposte all'ingiro ed infisse l'una dentro l'altra e saldate dalla calce sì da costituire degli anelli sovrapposti, che vieppiù si restringono salendo al vertice, sicchè la cupola, mirabile per vastità, può con sicurezza poggiare, così leggera com'è, su sottili pareti di sostegno.

La decorazione interna risplende di magnificenza policroma; le arcate inferiori racchiudono alternativamente quattro piccole absidi e quattro liscie pareti, le quali ultime sono rivestite ad intarsio di marmi e di pietre di varî colori; sulle basse arcate inferiori sono a musaico viticci di acanto di color verde lumeggiato d'oro che spiccano nel fosco fondo azzurro, attorniando aurei medaglioni di profeti e di santi, sicchè si ha in questa decorazione musiva una tarda eco dei principî ornamentali di origine ellenica dei migliori rilievi imperiali romani da Augusto a Traiano, scolpiti a ricchi e vivaci tralci o viticci. E puro carattere romano presenta anche la finta architettura a stucco della fascia superiore di arcate, di nicchie o ad arco o a frontone, racchiudenti non più figure di divinità pagane, ma sacre figure del culto cristiano.

Sopra s'innalza la decorazione della cupola (fig. 830) che ha subìto varî restauri, specialmente nel centro, ma che nel suo complesso ha mantenuto il carattere antico. Il musaico della cupola si divide in tre parti: nel disco centrale Giovanni battezza Cristo nelle acque del Giordano, il quale è rappresentato nel tipo corrente nell'arte ellenistica della personificazione dei fiumi, sotto aspetto cioè di vecchio che emerge dalle onde con una canna palustre in mano. È la illustrazione esatta del racconto evangelico di Matteo (III, 16): « E Gesù appena fu battezzato emerse dall'acqua ed ecco gli si aprirono i cieli ed Egli vide lo Spirito di Dio scendere in aspetto di colomba e venire sopra di Lui ».

Nella fascia che circonda il disco sono gli apostoli che, separati l'uno dall'altro da steli di acanto, con mossa uniforme, con identità di gesto muovono in due schiere, offrendo a Dio sopra le mani, coperte devotamente dai lembi del loro mantello, le corone da loro meritate. Questa corte celeste del Signore per la fredda maestosità ossequiente riflette quasi la cerimoniosa corte dell'autocrate di Bisanzio. In realtà già si intravede nella composizione di questa teoria apostolica l'influsso dell'arte bizantina, influsso che si esplica nella tendenza ad isolare le figure e ad atteggiarle in modo uniforme sì da raggiungere una espressione di gravità solenne, ma fredda, veramente aulica o jeratica. Ma considerate singolarmente queste figure di apostoli, difettose nelle loro proporzioni, conservano ancora vivacità d'impressionismo e di realismo sia nel drappeggio che nel carattere dei volti, in cui risaltano tratti individuali. Si avverte anzi nei volti per l'uso di tessere di colori diversi una fastosità assai grande, e questi volti non a torto sono stati giudicati più degni di atleti che di seguaci di Cristo, sia pei lineamenti grossolani che per la sensualità dello sguardo, caratteri per cui sono stati addotti

a confronto i volti dei palestriti del musaico costantiniano delle Terme di Caracalla.

Finalmente nella fascia inferiore della cupola è una rappresentazione di carattere simbolico; in essa sono otto riquadri delimitati da

(Ricci)

Fig. 830. — Battistero di S. Giovanni a Ravenna: musaico della cupola.

steli di acanto riccamente stilizzati. Ogni riquadro contiene una specie di trittico composto di una esedra al centro e di due portici laterali; alternativamente si hanno due tipi di rappresentazione. Ora nel mezzo della esedra è un trono sontuoso costellato di gemme e ricoperto di stoffe preziose con una croce ed un diadema; ai fianchi sono transenne marmoree, al di là delle quali sorgono arbusti. Ora la esedra è occupata da un altare che sostiene il libro del Vangelo aperto; a sinistra e a destra sono sedili. Tutto rifulge di oro e di porpora sullo sfondo azzurro. I troni ed i sedili sono per Cristo ed i Santi; non altrimenti il culto primitivo

dei Greci collocava nei santuari per le divinità invisibili, ma presenti, dei seggi riccamente adorni, dinnanzi ai quali i devoti deponevano le offerte ed i sacerdoti collocavano il frutto dei sacrifizi. Non dissimile significato hanno sul fregio del Partenone i dodici sedili, su cui le dodici divinità dell'Olimpo sono rappresentate sedute, ma certamente non appariscenti al buon popolo di Atene, che si affretta nella grande panatenea al tempio della *poliàs*.

(Anderson)

Fig. 831.
Testa del cosiddetto Magno Decenzio.

I musaici del battistero degli Ortodossi a Ravenna con le forti tradizioni classiche rappresentano tuttavia un passo ulteriore, rispetto ai musaici del supposto mausoleo di Galla Placidia, verso il bizantinismo. Sono essi come la espressione di una lotta disperata della decrepita arte classica contro la fredda e pomposa arte novella dell'Oriente.

Il busto del cosiddetto Magno Decenzio. — In questi ultimissimi tempi del classicismo rimane nelle arti figurate essenzialmente al musaico la gloria migliore, anzi unica; pel resto vi è rovina lagrimevole: è l'intristamento di ogni forma, il rimbambimento dell'arte e specialmente dell'arte plastica. Basti osservare alcuni monumenti iconografici, nella cui produzione è limitata già da tempo ogni attività della scultura. Alla seconda metà del secolo v è opportuno ascrivere un busto marmoreo (fig. 831), in cui erroneamente si volle riconoscere il ritratto dell'imperatore Magno Decenzio (351) (1). L'assenza del diadema ci induce a respingere la ipotesi che in questo busto sia rappresentato un imperatore; d'altro lato il confronto con le effigi imperiali sulle monete del sec. v ci convince a porre la esecuzione del busto negli ultimi anni di agonia dell'impero di occidente.

Il carattere di frontalità è qui ancor maggiormente accentuato e si accompagna ad una immobilità completa dello sguardo. In modo strano siamo ricondotti con questa testa ai caratteri del primitivo arcaismo ellenico, caratteri questi di convenzionalismo, che testificano la inabilità infantile nei lavori della Grecia, ma che negli ultimi prodotti dell'arte

(1) Roma, Museo Capitolino.

classica sono una manifestazione di decrepita impotenza. La calotta cranica è ricoperta da una inorganica parrucca con monotone striature di ciocche, bassa è la fronte limitata rigidamente in basso dalle possenti

(Alinari)

Fig. 832. — Dittico consolare di Boezio.

arcate sopraccigliari, sotto cui, separati da un largo, piatto cuscinetto di carne, sono spalancati gli attoniti occhi dalla tonda pupilla fortemente incavata. Rigida è la linea del naso, chiusa ad ogni espressione di vita è la bocca dal duro contorno delle labbra, la modellatura delle guancie, del mento è a larghi, semplici piani. È ormai perduto in una parola, ed intieramente, il senso plastico delle forme.

Il dittico consolare di Nario Manlio Boezio. — Il dittico consolare di Nario Manlio Boezio, console nel 487 (1) (fig. 832), ci offre una testi-

(1) Brescia, Museo Cristiano.

monianza di questo imbarbarimento dell'arte classica anche negli intagli in avorio. La figura del console in una delle tavolette è immobile con le vesti e con gli attributi della sua carica; l'atteggiamento dovrebbe suscitare una idea di solennità pomposa ed invece la figura è semplicemente goffa; nell'altra tavoletta il console è rappresentato nell'ovvio motivo di dare inizio alle gare circensi; ai piedi di questa duplice rappresentazione sono le frondi di palme pei vincitori delle gare, le borse per le elargizioni alla plebe, un clipeo come dono agli amici.

Sotto il ricco paludamento consolare Boezio ha l'apparenza di una corporatura mostruosa con ligneo rendimento delle braccia e delle mani, con assenza di vita nel volto, in cui nondimeno l'intagliatore si è sforzato di esprimere i tratti individuali, mentre sul capo i riccioli assumono l'aspetto di cappe meticolosamente disposte a file l'una accanto all'altra. Vi è in una parola in questo dittico quel carattere barbarico, dal quale sono invece immuni i dittici consolari di Costantinopoli dei sec. V e VI, esprimenti forme nuove, di pomposa rigidezza prive di personalità, ma denotanti una elaborata, raffinata eleganza di tecnica, quei caratteri infine che sono proprî dell'arte bizantina. Il dittico di Boezio ben dimostra la oscurità sempre maggiore di tristissimi tempi per l'Occidente, esso è una genuina manifestazione dell'avvilimento italico sotto il barbaro piede dell'erulo Odoacre, che pur nella sua prepotenza dimostrò rispetto all'immortale nome di Roma e alla maestà del tramontato impero.

Attività artistica sotto Teodorico. — Ed il gran barbaro che succedette ad Odoacre, il re degli Ostrogoti Teodorico (493-526) si comportò come un vero imperatore romano e, pur timoroso di assumere il titolo imperiale, sottomise le violenti energie barbariche del popolo di cui era re alle gloriose tradizioni del paese da lui soggiogato, e così la infiacchita nazione italica potè continuare a vivere secondo i suoi costumi, secondo le istituzioni romane nel culto cristiano, sotto l'amministrazione che già vigeva nell'impero di occidente. In realtà con Teodorico nulla fu cambiato all'infuori del sovrano, ma al posto di un debole, impotente imperatore alla mercè di capi barbari si ebbe un sovrano energico dalla mano di ferro e dalla mente aperta e piena di amoroso fervore pei sacri ricordi del classicismo. Ed il classicismo diede invero gli ultimi suoi bagliori sotto Teodorico e dopo di lui la oscurità si fece piena, assoluta.

Sotto l'illuminato barbaro Roma stessa godette di una certa rinascita edilizia. Dalle *Variae* di Cassiodoro si sa che fu organizzato il corpo degli architetti per restaurare i pubblici edifizi con la direzione di un *architectus publicorum* e che furono rimessi in vigore funzionari come il *curator statuarum* ed il *comes formarum urbis;* per di più le riparazioni agli edifizi furono condotte non più a spese di altre

costruzioni, sibbene con mattoni espressamente fabbricati e recanti la iscrizione: *Regnante D. N. Theodorico Felix Roma.*

Ma le maggiori cure edilizie furono elargite da Teodorico alla città di Ravenna, sua residenza preferita. Purtroppo è andato distrutto il suo palazzo, di cui fanno menzione varî scrittori (Cassiodoro, lo storico

(Zagnoli)

Fig. 833. — Musaico rappresentante il palazzo di Teodorico in S. Apollinare Nuovo a Ravenna.

Agnello, l'anonimo Valesiano), ma scavi recenti ci hanno fornito del palazzo gran parte della pianta, mentre la sua facciata è riprodotta in musaico nella parete destra della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo (fig. 833). Della attività edilizia religiosa di Teodorico, attività che fu grande perchè volle egli dare chiese ai suoi Goti, che seguivano la eresia ariana, alcune testimonianze sono a noi pervenute. Sant'Agata dei Goti è scomparsa, San Spirito fu trasformata nel sec. XVI, ma in sufficiente stato di conservazione ci sono pervenuti il battistero degli Ariani e la insigne basilica di Sant'Apollinare Nuovo.

La basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. — Questa chiesa detta prima di Gesù Cristo, poi di San Martino in Ciel d'oro quando passò al culto cattolico nel 560, assunse infine il nome che tuttora reca sotto l'arcivescovo Giovanni VIII (777-784). Sant'Apollinare Nuovo (fig. 834) come le altre basiliche ravennati, è costruita sul tipo della basilica occidentale o romana, ma con caratteri speciali: il *narthex* è chiuso; vi è la forma dell'abside poligonale, nelle cui faccie si aprono finestre arcuate; grandi finestre si aprono pure nei muri superiori della navata mediana; vi è uno sviluppo di absidi laterali; all'esterno si osserva il solito metodo decorativo ad archi ciechi sormontati da un semplice cornicione; infine originariamente la facciata aveva agli angoli torri quadrate. Le torri rotonde invece, che ora s'innalzano a fianco delle chiese di Ravenna e che tanto contribuiscono alla loro fisionomia speciale, sono dovute ai secoli VIII e IX.

L'interno della basilica, illuminato vivamente dalle ampie e numerose finestre, accentua l'effetto della spaziosità pel fatto dei colonnati che sostengono arcate e non trabeazioni orizzontali. Sant'Apollinare

(Zagnoli)

Fig. 834. — Interno di S. Apollinare Nuovo a Ravenna.

Nuovo è a tre navate sostenute da 24 colonne di marmo greco e queste colonne hanno, come nel battistero degli Ortodossi, capitello e pulvino sovrapposto. Il capitello (fig. 835) è di ordine corinzio con le foglie di acanto spinoso, lavorate col trapano e disposte a due serie e sormontate da un listello tra le volute; sopra lo stretto abaco poggia il pulvino a tronco di cono rovesciato e rigonfio con decorazione a rilievo, nell'esemplare qui riprodotto con una croce. In questa presenza del pulvino, che si osserva anche negli edifizi ravennati della età di Giustiniano, si deve riconoscere un elemento di origine orientale.

Ed invero al capitello teodosiano in Oriente che ci appare, per esempio, nella basilica di S. Giovanni dello Stadio di Costantinopoli, oggi Emir-Achor-Djami, e che consiste di un capitello corinzio dall'acanto spinoso con foglie grasse e dentellate e come ripiegate dal vento, si aggiunge come conveniente passaggio all'arco poggiante sulla colonna un pulvino, una specie di cuscinetto in forma di piramide tronca e rovesciata. Pare che la origine prima di tale cuscinetto si debba ricercare in Persia e che esso sia passato nell'ambiente bizantino attraverso la Siria. Questo cuscinetto diventa di uso corrente nel sec. V, sia nei monumenti siriaci che africani, sia negli edifizi e della penisola balcanica (per esempio, nella chiesa di San Demetrio a Salonicco) e della regione italica (Ravenna, San Stefano Rotondo a Roma della fine del secolo V e basilica di Parenzo della prima metà del sec. VI). Così questo pulvino fa la funzione dei pezzi di architrave, che si osservano tra capitelli ed arcate nella chiesa di Santa Costanza a Roma e che ci appaiono nel colonnato del frammento di sarcofago di Psamatia.

(Alinari)

Fig. 835.
Capitello di S. Apollinare Nuovo a Ravenna.

In Sant'Apollinare Nuovo nulla più resta del cielo d'oro, che già diede nome all'edifizio, dell'abside cioè risplendente di musaici, poichè questa parte della basilica fu completamente trasformata; ma per fortuna rimane il rivestimento della navata centrale, sebbene qua e là alterato da moderni restauri. In questo rivestimento a musaico si osservano tre fascie l'una all'altra sovrapposta, le due superiori sono dell'età di Teodorico, la inferiore è quasi totalmente dovuta al tempo dell'arcivescovo ravennate Agnello (556-569); sono adunque i musaici di questa ultima fascia di pretta arte bizantina; ma probabilmente della primitiva decorazione dei tempi gotici sono rimaste nella fascia stessa, risparmiate dalla distruzione operata da Agnello, le

rappresentazioni del porto e dell'abitato di Classe e del palazzo di Teodorico.

Nella zona mediana tra le finestre della navata sono su sfondi aurei figure di santi, la quali poco differiscono dalle figure apostoliche di San Giovanni in Fonte; l'irrigidimento jeratico è tuttavia un po' più accentuato, sebbene sia innegabile nei volti un residuo di realismo impressionistico. Ma ben più importanti sono ventisei riquadri della zona superiore posti, meno i quattro di angolo, sulle finestre e separati l'uno dall'altro da un riquadro ornamentale con un padiglione, in cui sta sospesa una corona, la quale corona è da ricollegare con ciascuna figura sottostante; così tale distribuzione decorativa viene in certo qual modo a ricordare lontanamente il fregio dei templi dorici a triglifi ornamentali e a metope figurate. Sono questi ventisei riquadri la illustrazione, a quel che pare, dei brani del Vangelo che si leggevano a Ravenna nelle funzioni religiose della Quaresima e, sebbene vi sia differenza, come nei rilievi della porta di Santa Sabina, nel tipo di Cristo, il quale è imberbe nella parete sinistra concernente i miracoli e le parabole, barbuto nella parete destra concernente la passione, tuttavia non è ammissibile una differenza di esecuzione e di età, tanto sono omogenei questi quadri musivi che ci sorprendono per la forza dei motivi, per la sobrietà della composizione, sicchè emana da essi una grande vivacità. Eppure non s'indulge a tratti pittoreschi; le figure sono schematiche, senza solidità e senza il rendimento di particolari anatomici; in esse non è nè grazia nè bellezza fisica, ma gli atteggiamenti palesano nell'artista che ha eseguito questi riquadri forza di carattere, sincerità di sentimento. È una manifestazione barbarica di arte classica, di drammaticità impulsiva, di povertà esecutiva pur nella ricchezza abbagliante degli sfondi aurei e delle tinte svariatissime; è un prodotto di arte quale poteva venir fuori da Ravenna, in cui coesistevano la forza irrompente ed ingenua dei Goti, la debolezza molle e raffinata degli Italiani. Si è constatato che nei tipi, nei costumi, nella composizione questi musaici offrono analogie strette con miniature di manoscritti siriaci, col *Codex purpureus Rossanensis* (1) della fine del sec. VI e coi frammenti assai affini di Sinope (2); ma è nei musaici un accento più vibrato.

Si veda, per esempio, la scena del bacio di Giuda (fig. 836): i gruppi sono disposti con grande sapienza; nel mezzo sono i personaggi principali, Cristo e Giuda. Il Redentore, adorno dell'ampio nimbo crucigero, coi suoi enormi occhi pieni di dolcezza, conscio del tradimento, col suo

---

(1) Rossano (prov. di Cosenza), Cattedrale.

(2) Parigi, Biblioteca Nazionale.

aspetto di vittima rassegnata è veramente sovrano per nobile, pacata grandezza. Con semplice eloquenza è espresso l'atto del traditore; a sinistra è la turba degli Ebrei, da cui ben appare la minaccia, lo scherno, la curiosità. A destra tra gli apostoli addolorati e gementi è il solo

(Ricci)

Fig. 836. — Musaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna: il bacio di Giuda.

Pietro che ha un movimento di ribellione, perchè porta la mano alla impugnatura della daga; si veda il racconto del Vangelo di Matteo (XXVI, 51): « ed ecco uno di quelli che erano con Gesù, distesa la mano, trasse fuori la spada e colpì il servitore del gran sacerdote e gli tagliò un orecchio ».

Il mausoleo di Teodorico. — La forza barbarica alla fine del classicismo si esplica anche nel mausoleo che alle porte della città, come asseriscono gli storici contemporanei, volle Teodorico innalzare per sè seguendo in tal modo gli esempi dei grandi imperatori romani Augusto ed Adriano (fig. 837). Ed invero quando il re goto costruì questa tomba sperava che non solo il suo corpo, ma quelli dei membri di una lunga dinastia vi avrebbero trovato l'eterno riposo. Vana speranza! che nessuno dei discendenti di Teodorico potè essere deposto nel mausoleo ed il roseo sogno di una fusione tra Goti e Italiani con un rinvigorimento della classica civiltà svaniva per sempre nel crollo del regno gotico, con la stremante tirannia bizantina, con la feroce invasione longobarda. E le ossa stesse del gran barbaro furono dissepolte dal suo poderoso mausoleo ed occultamente di nuovo seppellite nel deserto cimitero di Cenceda presso alla città.

Il sepolcro di Teodorico, detto volgarmente la Rotonda, sebbene molto interrato e guastato dalla aggiunta di due scale esterne costruite nella seconda metà del sec. XVIII, serba tuttora in parte la sua antica

(Zagnoli)

Fig. 837. — Il mausoleo di Teodorico.

imponenza, la quale è data non solo dalla sua sagoma, ma anche dal materiale di costruzione che non è il laterizio, ma è la pietra calcarea. Lo schema del poligono su cui s'innalza la cupola, è di carattere prettamente classico, romano; basta invero che noi ci rammentiamo del cosiddetto tempio di Minerva Medica a Roma e del mausoleo di Diocleziano a Spalato; è lo schema, come si è visto, che si conserva nei battisteri della nuova religione cristiana.

Nell'ordine inferiore dodecagonale s'internano nell'edifizio dieci grandi e profonde arcate, di cui quella verso occidente sostiene la porta di accesso; al piano inferiore ad archi corrisponde nell'interno una camera sepolcrale a forma di croce. Il piano superiore coi nove lati del poligono adorni di coppie di archi ciechi, racchiude una camera sepolcrale rotonda, e sopra s'innalza la cupola leggermente concava, non già formata da materiale figulino assai leggero, ma da un solo gigantesco masso di calcare ippuritico dell'Istria, che ha lo spessore di un metro, la circonferenza di ben 33 metri, il peso di quasi 300 tonnellate. Sulla orlatura esterna di questo poderoso macigno, che rappresenta

il rude, brutale elemento barbarico nella costruzione, corrono dodici risalti che forse servirono alle funi per sollevare l'enorme peso da porre come sigillo non più movibile, sulla tomba del re goto. E barbarie è pure nel profilo della cornice e negli ornati espressi attorno alla porta della cella superiore, che nella rudezza del lavoro si appalesano come una strana derivazione da motivi di arte classica. La cupola monolitica ricorda, come è stato osservato, il metodo seguìto in monumenti eretti tra il sec. IV ed il sec. VI in Siria nello Hauran, onde è probabile la ipotesi di un influsso siriaco accanto all'influsso romano nella costruzione del mausoleo di Teodorico, eseguito tuttavia da barbarici artefici locali.

(da *Röm. Mitt.*)

Fig. 838. — Testa della supposta Amalasunta.

Certo è che questa tomba, ora semplice e nuda nel solitario piano presso Ravenna, in mezzo al verde ed ai fiori della campagna irrigua, a cui giunge se non fievole assai il rumore della tranquilla città romagnola, ci si presenta come il simbolo migliore e più chiaro dell'interessantissima figura del grande Teodorico, negli ultimi bagliori del morente classicismo.

Il busto della supposta Amalasunta. — Della età di Teodorico si può citare un esempio dell'avvilimento della scultura, ancor maggiore di quello della pittura, nel busto marmoreo femminile (fig. 838) che rappresenta una imperatrice, da piazza di S. Maria de' Monti a Roma (1). Errata è la denominazione volgare di Amalasunta, la figlia di Teodorico; pare invece che in esso busto ed in altri due, pure di provenienza romana (2), sia rappresentata la imperatrice di oriente Arianna che sposò Anastasio nel 491 e morì nel 515.

La testa è ricoperta da un turbante ricchissimo, adorno di gemme e di oro. Tale acconciatura è del tutto disforme dal carattere classico

(1) Roma, Museo del Palazzo dei Conservatori.
(2) Roma, Chiostro di S. Giovanni in Laterano, e Parigi, Museo del Louvre.

e si ricollega all'Oriente lontano, alla Persia e all'India; si osservi invero il turbante della figura buddistica che già a suo luogo fu presa in esame. La iride degli occhi sbarrati ed attoniti doveva essere in smalto. Non è un volto femminile, ma è una maschera grassa, anzi gonfia, sicchè la concezione naturalistica del ritratto appare qui compiutamente distrutta.

Le miniature del « codex romanus ».— Ma anche in altre manifestazioni di arte figurata vi è decadimento in sommo grado. Questo ci appare anche nella miniatura. Tra i codici di miniature più antiche si devono annoverare una raccolta di illustrazioni della Iliade (1) del sec. IV ed un codice virgiliano di 75 fogli pergamenacei (2), pure del sec. IV o del successivo secolo. Sono questi codici non solo le due più vetuste, ma più preziose testimonianze di un ramo di arte classica, che ci consta essere stato coltivato nei tempi migliori imperiali: di Nerone invero, per esempio, dice Svetonio (*Nerone*, 10), che fu trascritta una parte di un poema in lettere auree, e se si scende ai bassi tempi imperiali si sa da Eusebio nella Vita di Costantino che questo imperatore possedeva i Vangeli colorati ed i poemi omerici scritti con lettere d'oro. Ma qui alla fine del lungo cammino dell'arte classica debbono essere addotte le diciannove pitture del cosiddetto *codex romanus* (3), illustranti i poemi virgiliani, le quali pitture, derivate da modello forse del sec. IV, dimostrano rozzezza assai grande con un riflesso ormai pallidissimo dei caratteri dell'arte classica.

Valga come esempio il concilio degli dei (fig. 839) rappresentato prima del libro X della Eneide. Sotto la volta celeste tempestata di stelle e col sole e con la luna Giove troneggia nel mezzo col globo e con lo scettro nelle mani; a sinistra stanno Mercurio e Minerva, a destra una divinità imberbe senza attributi speciali, forse Apollo, e Giunone. Tutte le divinità del vecchio e tramontato Olimpo hanno quell'aureola, che circonda ormai normalmente le teste di Cristo e dei Santi. Quale eco assai lontana, assai fievole del sommo Zeus di Fidia è conservata nella figura di Giove, che pure mantiene all'incirca lo schema del celebre simulacro crisoelefantino! Come appaiono pallide, spettrali queste goffe figure, proprie di un tempo che fu! Sono esse come l'ultima evanescente apparizione di quegli dei, che la gloriosa arte ellenica si sforzò nella sua faticosa ascesa verso il più alto ideale d'immortalare, cercando di esprimerne l'aspetto con forme, per quanto era possibile, perfette e che fossero come il rivestimento di determinati aspetti psichici, di determinate qualità morali.

---

(1) Milano, Biblioteca Ambrosiana.

(2) Roma, Biblioteca Vaticana, *cod. vat. lat.*, n. 3225.

(3) Roma, Biblioteca Vaticana, *cod. vat. lat.*, n. 3867.

La fiorente, sempiterna bellezza degli dei olimpici, che dell'arte figurata classica costituiscono una parte preponderante, è scomparsa;

(da Toesca)

Fig. 839. — Scena del concilio degli dei del *codex romanus* del Vaticano.

rimangono queste fredde larve, mestamente torpide nella loro sconnessione compositiva, nel goffo impaccio dei loro atteggiamenti e dei loro gesti. Ed è qui ripreso il tema del concilio degli dei, che tanto si compiacque di trattare l'arte dei Greci sino al culminante fregio del Partenone e che anche ai Romani dei tempi migliori piacque di riprodurre, ma tutto in questa e nelle altre miniature del medesimo codice è miserevolmente barbarico e produce un triste contrasto con gli armoniosi versi virgiliani, di cui esse pitture dovrebbero essere il commento figurato.

Il medaglione aureo di Teodorico. — A suggello di questa rassegna di alcuni monumenti che appartengono alla fine dell'arte classica, può essere addotto il medaglione aureo, corrispondente a tre aurei, sinora unico, rinvenuto nelle vicinanze di Sinigallia (1) (fig. 840). Da un lato è la effigie del re, espressa di fronte secondo gli schemi bizantini, con lunga chioma ricciuta e senza barba, con la corazza e la parte superiore dello scettro finiente in figurina di Vittoria. Nell'altro lato è una figura simbolica pagana, è la Vittoria con la corona. Nè Costantino, il primo imperatore cristiano, che adornò di Vittorie il suo arco commemorativo, nè Teodorico, il re ariano ed ostrogoto, poterono emanciparsi dal fascino che esercitava la figura della dea olimpica che, come si desume dal musaico di Sant'Apollinare Nuovo e dalla descrizione di Cassiodoro, costituiva un motivo figurato dei peducci degli archi nel porticato esteriore del palazzo innalzato dal re a Ravenna.

Fig. 840. — Medaglione aureo di Teodorico.

La Vittoria è qui rappresentata nel solito schema di poggiare un piede sul globo, mentre la mano destra si alza per offrire una corona. È davvero essa la dea, quale era rappresentata nel simulacro proveniente da Taranto, che Augusto collocò nella sala delle adunanze della Curia; era il simulacro che fu allontanato per ordine di Graziano nel 382, malgrado le proteste del grande ultimo oratore del Paganesimo, Q. Aurelio Simmaco, proteste rese vane dall'azione di personaggi cristiani, quali papa Damaso e Sant'Ambrogio. La statua della Vittoria non fu più restituita al luogo suo proprio, ma la figura della dea in pieno trionfo del Cristianesimo e nel pullulare delle varie eresie, che dalla pura Fede cristiana scaturirono, non potè scomparire del tutto. E, schematizzata barbaricamente, la figura simbolica tanto cara alle stirpi romane appare nel medaglione del romanizzato ostrogoto. Salutiamo melanconicamente questa ultima pallida visione del passato; ormai è il trionfo di rudi forme barbariche, di ricche ed eleganti, ma compassate e fredde forme bizantine.

(1) Milano, Coll. numismatica Francesco Gnecchi.

(Brogi)

Fig. 841. — Pompei: la via dei Sepolcri presso la porta di Ercolano.

APPENDICE PRIMA.

Cronistoria archeologica

La distruzione di opere d'arte classica, e precisamente di contenuto e di significato pagano, iniziatasi nell'epoca costantiniana, andò sempre più aumentando nei secoli di barbarie. Contribuirono a tale distruzione non solo i torbidi, le incursioni barbariche, le guerre, l'ignoranza sempre crescente, il fanatismo religioso, ma anche atti ufficiali emanati dal supremo potere imperiale. Teodosio II, imperatore di oriente, per esempio, decretò nel 426 la distruzione dei templi pagani; l'editto imperiale per fortuna non venne applicato rigorosamente; anzi per gli edifizi sacri dell'acropoli di Atene vi fu la protezione provvidenziale di Atenaide, moglie dello stesso imperatore. E in seguito vi fu la trasformazione di questi edifizi sacri pagani in chiese cristiane: il Pantheon, per esempio, subì tale trasformazione nel 609, il Partenone nel 662.

In maggior grado che per gli altri centri del classicismo, per Roma e per Atene si hanno le notizie più numerose, concernenti i loro edifizi antichi e le altre opere d'arte classica, durante il medio-evo; ma in special modo siamo informati riguardo a Roma. Per Atene si può semplicemente menzionare la signoria degli Acciaiuoli, principalmente di Nerio Acciaiuoli (1385-1394), che protesse e conservò i venerandi edifizi della gloriosissima città.

La vita tumultuosa, turbolenta, che si svolgeva a Roma durante il medio-evo contribuì di assai alla spogliazione, alla rovina, alla distruzione dei monumenti della eterna città; in particolar modo esiziali furono i saccheggi compiuti nel 573 dai Goti guidati da Vitige e nel 1084 dai Normanni capitanati da Roberto il Guiscardo. Per varie cause, o ripetute o continue, i monumenti romani furono spogliati e devastati.

Dopo il saccheggio e l'incendio normanno, nei secoli XI-XIII si ricostruirono molte chiese e queste ricostruzioni furono fatte a spese delle costruzioni antiche. Per parte delle famiglie marmorarie romane di architetti, scultori, ornatisti, tra cui primeggiarono i Cosmati, furono adoperate per nuove opere di arte medioevale ingenti quantità di marmi strappati ai venerandi monumenti di Roma antica. I Cosmati ebbero il massimo vigore durante il secolo XIII, iniziandosi la loro serie con Lorenzo di Tebaldo; agli inizi del secolo XIV si può fissare il decadimento della loro arte (monumento del cardinale Matteo di Acquasparta in S. Maria di Araceli, a. 1302). Molto materiale marmoreo di Roma servì anche alla costruzione e all'abbellimento di parecchi edifizi religiosi fuori della città; tale esportazione di marmi romani si inizia con Teodorico, che trasportò a Ravenna parecchie colonne della *domus pinciana*. Le cattedrali di Orvieto, di Pisa, di Lucca ed anche l'abbazia di Westminster sono adorne di marmi di origine romana.

Ma danni gravissimi furono perpetrati agli edifizi di Roma antica dalle fabbriche di calce, dalle cosiddette calcare; esempio tipico è la calcara di S. Adriano alimentata dai marmi dei Fori imperiali. Si aggiunga infine in questo scempio tristissimo di monumenti del passato glorioso la ricerca assai grande che si faceva di sarcofagi per accomodarli, adattarli ad uso novello.

Ma la rovina di Roma antica e di altri luoghi del mondo classico non si arrestò con la fine del medio-evo e con l'inizio del rinascimento, quando cioè si cominciò a provare entusiastico amore per l'ellenismo e per la latinità; altre date nefaste per la storia dell'arte classica si debbono registrare nel secolo XV e nei susseguenti.

In mezzo a questa lagrimevole rovina dell'antica Roma si devono tuttavia registrare delle eccezioni: il cardinale Giordano Orsini, contemporaneo di Alessandro III (1159-1181), raccoglie oggetti antichi collocandoli ad ornamento di un suo edifizio; nel secolo XIII la fabbrica di Nicolao, costruttore della casa di Pilato presso Ponterotto, è un vero museo di marmi figurati. Nè si deve tacere la impressione che dovettero esercitare i monumenti antichi di Roma sull'animo di altissimi ingegni; basti accennare per Dante il canto decimo del Purgatorio, ove certamente si allude ad un monumento figurato visto a Roma dal sommo nostro poeta (v. 73 e segg.). Si ricordi inoltre l'entusiasmo che suscitavano nell'animo fervente del tribuno Cola di Rienzi i ruderi, i monumenti di Roma. E con Francesco Petrarca (1304-1374) si ha un ingegno veramente umanista, che si rivolge con ardore ai documenti del classico passato, non solo letterari, ma anche archeologici, specialmente numismatici.

Fuori di Roma abbiamo l'amore per l'antichità dimostrato da Federico II di Svevia (1184-1250) nel suo reame di Napoli e Sicilia e la imitazione delle sculture antiche, palese già nelle opere di Nicola Pisano (1208?-1278).

Naturalmente le relazioni di contenuto archeologico del medio-evo sono oltremodo scarse ed hanno un carattere empirico, ingenuamente infantile. Valga come esempio la breve relazione sugli edifizi antichi dell'acropoli di Atene dovuta ad un notaio di Capua, certo Nicola da Martoni, che visitò la Grecia nel 1395. Maggior copia di documentazione, anche per tale rispetto, si ha per Roma; specialmente nel secolo XIII vi furono i *Mirabilia urbis Romae*, guide cioè molto sommarie ed inesatte, che si redigevano per comodo dei numerosissimi pellegrini, i quali venivano a visitare il centro della Cristianità. L'*ordo Romanus* o itinerario della città di Roma di Benedetto, appunto della metà del secolo XIII, si può considerare come appartenente alla serie di questi *Mirabilia;* tutto è improntato di una ignoranza veramente medioevale. Meglio informato ed assai meno inesatto è il famoso Itinerario di Einsiedeln, conservatoci in un manoscritto della biblioteca dei Benedettini a Einsiedeln: esso è una copia di una pianta di Roma che risale al secolo VIII, che alla sua volta è basata su di una pianta della eterna città dei secoli IV e V e che contiene perciò classiche denominazioni di monumenti.

Infine di scarsissime opere plastiche sino a noi pervenute troviamo menzione in documenti del medio-evo; citiamo come esempio la celebre lupa di bronzo del Museo del Palazzo dei Conservatori a Roma, che è menzionata nelle cronaca di un monaco Benedetto del monte Soratte (secolo X), come esistente dinnanzi al palazzo del Laterano.

***

1401. Rovina del tempio di Zeus a Girgenti.
1402. Demolizione del Mausoleo di Alicarnasso per opera dei Cavalieri di San Giovanni.
1403-1435. Signoria di Antonio Acciaiuoli ad Atene; sua protezione dei ruderi degli antichi edifizi ateniesi.
1407. Filippo Brunellesco e Donato Bardi studiano gli edifizi antichi di Roma e vi praticano scavi.
1424. Ciriaco de' Pizzicolli di Ancona inizia i suoi viaggi antiquari in Italia ed in Oriente.
1436-1447. Soggiorno di Ciriaco de' Pizzicolli in Atene; suoi disegni e notizie archeologiche.
1443-1448. Viaggio di Ciriaco de' Pizzicolli nell'arcipelago greco ed in Oriente.
1445-1446. Redazione della opera di Flavio Biondo: *Romae instauratae libri tres.*
1447. Dialogo *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini concernente la topografia di Roma antica.
1450. Nicolò V dà a L. B. Alberti e a B. Rossellino l'incarico di ricostruire la basilica di S. Pietro in Vaticano.
1450. Relazione di Giovanni Rucellai sul giubileo del 1450 con notizie di topografia romana.
1452. *Beschreibung der Stadt Rom* di Nicolò Muffel.
1458-1460. L'*Anonymus Vindobonensis* descrive i *Mirabilia* di Atene.
1460. Il Partenone è trasformato in moschea dai Turchi.
1460. Devastazione del Colosseo per le costruzioni di Pio II.
1460 circa. Fra Giocondo inizia le sue investigazioni archeologiche a Roma.

1465. Pubblicazione dell'opera di L. B. Alberti: *De re aedificatoria*, Firenze.
1466 e segg. Lorenzo il Magnifico e papa Paolo II raccolgono antichità.

Fig. 842. — Il Partenone secondo il disegno di Ciriaco d'Ancona.

1471. Il papa Sisto IV inizia la collezione municipale capitolina di sculture antiche.
1478. Pomponio Leto organizza l'Accademia degli Antiquari sul Quirinale.
1485. Primo ed importante scavo nella villa dei Quintilii presso Roma.
1491 circa. Redazione del *Codex Escurialensis* contenente schizzi di monumenti antichi, eseguiti secondo lo stile della scuola del Ghirlandaio.
1496. Collezione di antichità del card. Raffaele Riario alla Cancelleria Nuova a Roma.
1498 circa. Redazione della *Sylloge Giocondiana* con notizie sulle collezioni romane di antichità.
1500. Istituzione del Museo Cesarini a Roma, il primo Museo-giardino aperto liberamente agli studiosi.
1503. Il papa Giulio II affida al Bramante la ricostruzione della basilica di S. Pietro in Vaticano, dopo aver fatto demolire la basilica costantiniana.
1506. Il papa Giulio II raccoglie statue antiche nel cortile del Belvedere al Vaticano.
1506. Scoperta del *Laocoonte* a Roma.
1508. Ordinamento della collezione del cardinale Giovanni De' Medici a palazzo Madama a Roma.
1509. Redazione dell'opera di Francesco Albertini: *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris urbis Romae.*
1510. Formazione della raccolta Chigi a Roma.
1510-1540. Incisioni di monumenti antichi romani di Marco Antonio Raimondi, di Agostino Veneziano, di Marco Dente.

(da Hübner)

Fig. 843. — La collezione Della Valle a Roma (da un disegno di Kock da Heemskerck).

1512 o 1513. Scoperta del *Nilo* a Roma.

1513. Pubblicazione dell'opera di Andrea Fulvio: *Antiquaria urbis*, Roma.

1515. Raffaello Sanzio di Urbino è nominato Commissario delle antichità di Roma.

1517. Rovina della colonna coclide di Teodosio a Costantinopoli.

1523. Morte del cardinale Domenico Grimani; la sua ricca collezione di sculture passa in possesso della Serenissima.

1527. Pubblicazione dell'opera di Andrea Fulvio Sabino: *Antiquitates urbis*, Roma.

1530. Scoperta dell'*Idolino* a Pesaro.

1530 circa. Fondazione della collezione Farnese per opera del cardinale Alessandro Farnese.

1532-1536. Redazione di due libri di schizzi di monumenti romani di Martino van Heemskerck.

1535. Redazione di due libri di schizzi di monumenti romani di Amico Aspertini.

1535-1538. Prime scoperte nella villa Adriana con Pirro Ligorio.

1536. Ingresso trionfale di Carlo V in Roma; scoperta ed isolamento di monumenti antichi.

1538. Bolla di Paolo III per la conservazione dei monumenti antichi di Roma.

1538. La statua equestre di M. Aurelio è trasportata dal Laterano alla piazza del Campidoglio.

1538-1539. Redazione di un libro di disegni di monumenti romani di Francisco de Hollanda.

(da Hübner)

Fig. 844. — Ruderi e marmi antichi in un orto romano del secolo XVI (da un disegno forse di Kock da Heemskerck).

1539-1549. Il Foro Romano subisce gravissimi danni per la costruzione della basilica di San Pietro.

1541. Francesco I di Francia fa eseguire il calco della colonna Traiana.

1544. Scoperta nella rotonda di S. Petronilla a Roma dell'arca di Maria, figlia di Stilicone, con ingente tesoro di oggetti preziosi ora dispersi.

1544. Pubblicazione dell'opera di Bartolomeo Marliano: *Urbis Romae Topographia*, Roma.

1546-1547. Scavi Farnesiani nelle Terme di Caracalla; rinvenimento di varie opere plastiche, tra cui è il Toro Farnese. Inizio del Museo Farnese a Roma.

1547-1555. Dimora dell'olandese Stefano Vinaud Pighius in Italia; redazione del *Codex Pighianus*.

1547-1565. Scavi Farnesiani nel Foro Romano.

1550. Redazione dell'opera di Ulisse Aldrovandi: *Delle statue antiche che per tutta Roma si veggono.*

1550-1553. Redazione del codice di disegni di monumenti romani di Cambridge.

1550-1572. Il cardinale Ippolito d'Este raccoglie sculture antiche sul Quirinale e a Tivoli.

1551-1560. Nuove ricerche nella villa Adriana; primo piano generale della villa eseguito da Pirro Ligorio.

1553. Rinvenimento della *Chimera* ad Arezzo.

1556. Pubblicazione delle *Statue di Roma* di U. Aldrovandi nell'opera di L. Mauro: *Le antichità della città di Roma*, Venezia.

1557-1559. Viaggio del pittore olandese Melchiorre Lorichs in Oriente.

1558. Pubblicazione dell'opera di Tommaso Fazzello di Sciacca: *De rebus siculis decades duae*, Palermo.

1559-1566. Trasformazione delle Terme di Diocleziano a Roma in Certosa e nella chiesa di S. Maria degli Angeli.

1561. Pubblicazione dell'opera del francese Pietro Gilles: *Topographia Constantinopoleos.*

1561-1565. Disegni di monumenti romani di Giovanni Antonio Dosio.

1563 circa. Disegni di monumenti romani di Martin de Vos di Anversa.

1563 circa. Incisioni di gemme antiche di Enea Vico.

1566. Rinvenimento dell'*Arringatore* a Sanguineto presso il lago Trasimeno.

1566. Pio V regala statue antiche del Vaticano al Municipio di Roma.

1569. Pio V regala ventisei statue di provenienza romana a Cosimo I granduca di Toscana.

1570. Pubblicazione dell'opera di Fulvio Orsino: *Imagines et elogia virorum illustrium et erud. ex antiquis lapidibus et nomism. expressae cum adnot. ex bibliotheca Fulvii Ursini*, Roma.

1572 e segg. G. B. De Cavallerii disegna statue antiche in Roma.

1572-1577. Redazione del libro di disegni di monumenti romani dello scultore Pietro Giacomo di Reims.

1572-1578. Guasti al Foro Romano, alle Terme di Caracalla, alla Mole Adriana per la cappella Gregoriana di S. Pietro in Vaticano.

1578. Prima scoperta di tombe cristiane nella Campagna romana.

1579. Pubblicazione dell'opera di A. Le Pois: *Discours sur les médailles et graveurs antiques principalement romaines*, Parigi.

1583. Scoperta del gruppo di Niobe e dei Niobidi e del gruppo dei *Lottatori* a Roma.

1584. Pubblicazione dell'opera: *Antiquarum statuarum urbis Romae quae in publicis privatisque locis visuntur icones*, Roma.

1585-1590. Esecuzione del piano regolatore di Roma alta (Pincio, Quirinale, Viminale, Esquilino) con scoperte di monumenti antichi.

1585 e 1595. Pubblicazione dell'opera di G. B. De Cavallerii: *Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber* (1585), *tertius et quartus liber* (1595), Roma.

1587. Distruzione dell'Oratorio di S. Croce al Laterano, opera di papa Ilario (461-463 d. C.).

1588. Restauro della colonna Traiana per opera dell'architetto Domenico Fontana.

1588-1589. Distruzione del *Septizodium* di Settimio Severo.

1589. Restauro della colonna di M. Aurelio per opera dell'architetto Domenico Fontana.

Tra il 1592 ed il 1605. Rinvenimento delle *Nozze Aldobrandine* a Roma.

1606. Demolizione del tempio di Minerva del Foro di Nerva a Roma.

1616-1619. Lo scozzese Tommaso Dempster compone l'opera: *De Etruria regali libri septem.*

Fig. 845. — L'acropoli di Atene nel 1670 (da un disegno del Museo di Bonn).

1620. Rinvenimento degli otto rilievi Spada a Roma.

1620 circa. Formazione della grande raccolta di antichità del conte di Arundel in Inghilterra.

1621. Rinvenimento a Roma del sarcofago colossale Ludovisi con scena di battaglia contro i barbari.

1622 e segg. Costituzione della raccolta Ludovisi di sculture per opera del cardinale Ludovico Ludovisi.

1632. Pubblicazione dell'opera di Antonio Bosio: *Roma sotterranea.*

1646-1648. Le sculture antiche del Municipio di Roma passano dal Palazzo dei Conservatori nel palazzo del Museo Capitolino.

1657. Pubblicazione dell'opera di L. Agostini: *Le gemme antiche figurate con note fornite* da G. A. Bellori.

1658 circa. Redazione della prima pianta di Atene per opera dei Cappuccini francesi.

1662. Distruzione dell'arco detto di Portogallo a Roma.

1665. Luigi XIV di Francia fa eseguire il calco della colonna Traiana.

1670. Un anonimo pittore italiano disegna l'acropoli di Atene.

1670. Inizio del viaggio archeologico del marchese di Nointel in Oriente; Cornelio Magni di Parma partecipa al viaggio.

1674. Il marchese di Nointel fa disegnare le sculture del Partenone.

1674. Il lionese Giacomo Spon parte in viaggio di ricerca archeologica per l'Oriente.

1674-1676. Dimora in Atene del tedesco G. G. Transfeldt autore dell'opera: *Examen reliquarum antiquitatum Atheniensium,* tuttora manoscritta.

1675. Descrizione di Atene con disegno della città di Guillet de S. Georges (De La Guilletière).

1676. G. Spon e G. Wheler visitano Atene studiandone i monumenti.

1678. Pubblicazione dell'opera di G. Spon: *Voyage d'Italie, de Grèce et du Levant,* Lione.
1678. Scoperta dell'Apollo Barberini a Tuscolo.
1679. Fondazione della *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* a Parigi.
1682. Pubblicazione dell'opera di G. Wheler: *A journey into Greece,* Londra.

Fig. 846. — L'acropoli di Atene bombardata il 26 settembre 1687 (da Fanelli F., *Atene attica*, 1707).

1683. Rinvenimento a Boville della *tabula iliaca* del Museo Capitolino.
1686. Distruzione della basilica di Giunio Basso a Roma.
1687. Bombardamento dell'acropoli di Atene per parte dei Veneziani; distruzione parziale del Partenone.
1690. Pubblicazione dell'opera di De La Chausse (Causeus): *Museum Romanum,* Roma.
1694-1699. Pubblicazione dell'opera di J. G. Graevius: *Thesaurus antiquitatum romanarum,* vol. 12.
1694-1701. Pubblicazione dell'opera di J. Gronovius: *Thesaurus antiquitatum graecarum,* vol. 13.
1696. Pubblicazione dell'opera di L. Beger: *Thesaurus brandeburgensis.*
1699. Rinvenimento di tombe etrusche dipinte a Corneto (grotte Tartaglia e del Cardinale).
1707-1709. Pubblicazione dell'opera: *Gemme antiche figurate, date in luce da Domenico De Rossi, colle esposizioni del cav. R. Ales. Maffei,* Roma.
1711. Primi scavi di Ercolano.
1719-1724. Pubblicazione dell'opera di B. Montfaucon: *L'antiquité expliquée et représentée en figures,* vol. 10 e 5 di supplemento, Parigi.
1720-1727. Scavi sul Palatino diretti da Mons. Bianchini per ordine del duca di Parma.
1721. Lavori d'isolamento dell'arco di Orange.

Fig. 847. — Interno del Colosseo (da incisione di G. B. Piranesi).

1722-1724. Pubblicazione dell'opera di T. Dempster con *Explicationes et conjecturae* di F. Buonarroti, Firenze.
1724-1742. Scavi del conte Fede nella villa Adriana.
1725-1726. Scavo del colombario dei liberti di Livia nella via Appia.
1726. Scoperta della *Psiche* dell'anfiteatro di Capua.
1730. Scoperta nell'Italia meridionale della testa bronzea di atleta (sec. v a. C.) della Glittoteca di Monaco.
1731. Demolizione della colonna coclide di Arcadio a Costantinopoli.
1733. Fondazione della *Società dei Dilettanti* a Londra.
1734. Inaugurazione del Museo Capitolino.
1735. Scoperta nella villa Adriana del rilievo di Antinoo, ora a villa Albani-Torlonia a Roma.
1737. Scoperta nella villa Adriana del musaico detto delle colombe, ora nel Museo Capitolino.
1737-1743. Pubblicazione dell'opera di A. F. Gori: *Museum etruscum*, Firenze.
1738. Scoperta a Preneste della cista Ficoroni.
1738-1766. Scavi di Ercolano del Governo Borbonico.
1740. Fondazione dell'*Accademia di Antichità profane* a Roma.
1741. Breve di Benedetto XIV per proteggere il Colosseo.
1741. Scoperta a Roma della statua del ragazzo con l'oca di Boeto del Museo Capitolino.
1748. Scoperta di Pompei.
1749. Il pittore inglese R. Dalton disegna monumenti ateniesi e le sculture del Mausoleo di Alicarnasso.

Fig. 848. — La *Basilica* di Pesto (da incisione di G. B. Piranesi).

1750 circa. Scoperta della Venere di Capua del Museo Nazionale di Napoli.
1750-1759. Scavo della villa suburbana di Ercolano.
1751-1754. Gli inglesi G. Stuart e N. Revett viaggiano per l'Oriente ellenico studiando e disegnando monumenti.
1751-1759. Primi studi sui templi siciliani compiuti da P. Pancrazi da Cortona; pubblicazione della sua opera: *Antichità siciliane.*
1752-1767. Pubblicazione dell'opera di A. C. F. De Caylus: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Parigi, vol. 7.
1753. Viaggio dell'inglese R. Wood a Palmira, accompagnato dall'inglese Dawkins e dal piemontese G. B. Borra.
1753. Scoperta della villa dei Papiri in Ercolano con preziose sculture di marmo e di bronzo.
1754. Primo disegno dei templi di Pesto eseguito dal marchese Gazzola di Parma.
1755. Fondazione dell'Accademia degli Ercolanesi a Napoli.
1755. Giovanni G. Winckelmann va a Roma.
1755. Pubblicazione dell'opera di G. G. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.*
1757. Viaggio dell'inglese R. Wood a Baalbeck col Dawkins e col Borra.
1759. Inaugurazione del Museo Britannico.
1759-1782. Scavi eseguiti nell'antica Stabia, ora Castellamare di Stabia.
1761. Scoperta di preziose sculture antiche a Monte Porzio nella villa forse di L. Vero.
1761-1762. Pubblicazione dell'opera: *Antiquities of Athens*, vol. I, Londra.
1761-1765. Scavi del duca di Parma a Velleia.

1762. Scavi del cardinale A. Albani nella villa dei Quintilii presso Roma.
1764. Pubblicazione dell'opera di G. G. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda.
1764. Spedizione della Società dei Dilettanti in Atene e sulle coste dell'Asia Minore (Revett, Chandler, Pars).
1764. Pubblicazione dell'opera dell'olandese Filippo D'Orville: *Sicula.*
1765. Scoperta del tempio di Apollo a Basse per opera del francese Bocher.
1766. Pubblicazione dell'opera di G. F. Lessing: *Laokoon.*
1766-1767. Pubblicazione delle raccolte di sir Guglielmo Hamilton.
1767. Pubblicazione dell'opera di G. G. Winckelmann: *Monumenti antichi inediti*, Roma.
1769. Scoperta d'importanti opere d'arte nella villa Adriana nella località detta Pantanello.
1769. Scoperta a Roma della statua di atleta di Stefano di villa Albani-Torlonia.
1769 e 1797. Pubblicazione dell'opera *Antiquities of Jonia*, vol. I e II, Londra.
1770. Inizio del Museo Pio-Clementino al Vaticano per impulso di Pio VI.
1774. Scoperta presso Tivoli del gruppo statuario di Apollo e delle Muse dei Musei del Vaticano.
1776. L'inglese R. Chandler riconosce le rovine di Olimpia.
1777. Scoperta del palazzo di Augusto sul Palatino; scoperta sul Palatino dell'Apollo Saurottono dei Musei del Vaticano.
1777-1792. Dimora dell'abate Domenico Sestini in Oriente.
1780. Scavo del sepolcro degli Scipioni nella Vigna Sassi a Roma.
1780. Scavo di Giovanni Volpato nella villa dei Quintilii presso Roma.
1780. Scoperta della copia della Tyche di Eutichide dei Musei del Vaticano.
1781. Scoperta dell'erma di Pericle nella villa detta di Cassio presso Tivoli.
1782-1802. Pubblicazione dell'opera di Ennio Quirino Visconti: *Il Museo Pio-Clementino*, vol. 7, Roma (identificazione della Afrodite Cnidia e del Satiro in riposo di Prassitele, del Ganimede di Leocare, della Tyche di Eutichide).
1783. Carlo Fea riconosce il *Discobolo* di Mirone.
1784. Pubblicazione dell'opera di G. A. Paoli: *Rovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, Roma.
1786-1788. Il pittore francese Fauvel va in Atene per incarico dell'ambasciatore Choiseul-Gouffier per eseguire calchi e disegni.
1787. Il francese Fauvel riconosce tra le rovine di Olimpia il tempio di Zeus.
1787-1788. Pubblicazione dell'opera: *Antiquities of Athens*, vol. II, Londra.
1788. Pubblicazione dell'opera di G. G. Barthélemy: *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Parigi.
1788. Ripresa degli scavi del Foro Romano dopo più di due secoli di sosta.
1789-1792. Scavi di Pio VI a Roma Vecchia presso Roma.
1791-1795. Seguito della pubblicazione delle raccolte di sir Guglielmo Hamilton.
1792. Scavi nel Foro di Gabi, con rinvenimento di sculture.
1792. Scoperta di bronzi pregevoli a Paramythia in Epiro.
1792-1798. Pubblicazione dell'opera del tedesco Giuseppe Eckhel: *Doctrina numorum veterum*, Vienna.
1794. Pubblicazione dell'opera: *Antiquities of Athens*, vol. III, Londra.

Fig. 849. — Il Foro Romano (da stampa del 1773).

1796. Scavi dell'inglese Fagan ad Ostia.

1797. Pubblicazione dell'opera di E. Q. Visconti: *Monumenti Gabini.*

1797. Scoperta del Doriforo di Policleto a Pompei e dell'Athena di Velletri.

1797. Trattato di Tolentino per cui la Santa Sede cede alla Repubblica francese parecchie opere d'arte.

1800-1803. Lord Elgin in Atene spoglia gli edifizi dell'acropoli; il romano G. B. Lusieri è capo-tecnico della spedizione di lord Elgin.

1801. Inaugurazione del *Musée Napoléon* a Parigi, con oggetti d'arte tolti specialmente all'Italia.

1801-1802. Viaggio in Grecia degli inglesi Clarke, Dodwell, Gell e Leake col disegnatore italiano Pomardi (studi e d segni delle rovine di Tirinto, di Micene, di Corinto, di Egina, di Figalia).

1805-1806. Nuovo viaggio di Dodwell, Gell e Leake in Grecia.

1807. Pubblicazione dell'opera dell'inglese G. Wilkins: *Antiquities of Magna Graecia*, Londra.

1807. Progetto di scavo metodico a Pompei di Michele Arditi.

1810-1811. Viaggi e dimore in Grecia e in Asia Minore degli inglesi lord Byron, Cockerell, Foster, dei tedeschi Haller von Hallerstein, Linckh, Stackelberg e dei danesi Bröndstedt e Koes.

1811. Scavi del tempio di Afaia in Egina (Brondstedt, Cockerell, Haller von Hallerstein, Koes e Linckh).

1812. Scavi del tempio di Apollo Epicurio a Basse (Foster, Haller von Hallerstein, Linckh, Sta kelberg).

1812. Cockerell studia i templi di Girgenti e di Selinunte.

Fig. 850. — Il tempio della Concordia a Girgenti (da J. Houel, *Voyage pittoresque*, 1782-87).

1812-1813. Spedizione della Società dei Dilettanti in Attica ed in Asia Minore (Gell e gli architetti Bedford e Gandy).
1813. Scavi nella necropoli di Canosa con rinvenimento di vasi dipinti italioti.
1813. Scoperta a Castello S. Mariano (Perugia) di lamine bronzee ed argentee figurate di arte jonica.
1816. I marmi presi ad Atene da lord Elgin passano al Museo Britannico.
1816. Pubblicazione dell'opera: *Antiquities of Athens*, vol. IV, Londra (mon. di Salonicco, di Pola, di Corinto, ecc.).
1816. Dissolvimento del *Musée Napoléon;* restituzione all'Italia di opere di arte antica.
1820. Scoperta della Afrodite di Milo.
1821. Antonio Nibby rettamente interpreta il Gallo Capitolino ed il gruppo Ludovisi, del Gallo e della moglie.
1822. Restauro dell'arco di Tito diretto dall'architetto Valadier.
1822-1823. Scavi degli inglesi S. Angell e G. Harris a Selinunte: rinvenimento delle metope del tempio C e studi sulla policromia nella scultura greca.
1823. T. Panofka, E. Gerhard, O. Stackelberg e A. Kestner costituiscono la Società degli *Iperborei romani.*
1823. Incendio della basilica di San Paolo a Roma.
1823-1824. I tedeschi J. Hittorf, G. Stier e L. Zanth in Sicilia: studi sulla policromia nell'architettura greca.
1824. Viaggio di E. Gerhard nell'Etruria.
1824. Scoperta nelle Terme di Caracalla a Roma del musaico degli atleti.
1824. Scoperta del Sileno Borghese a Monte Calvo.
1826. Scoperta della Vittoria di Brescia.
1827. Scoperta di tombe etrusche dipinte a Corneto (Stackelberg e Kestner).

Fig. 851. — L'acropoli di Atene (da incisione di Schilbach, 1823).

1827-1833. Scoperta di tombe etrusche dipinte a Chiusi, Bomarzo, Vulci.
1828. Il duca di Luynes studia i templi di Metaponto.
1828. Inizio degli scavi del principe Luciano Buonaparte nella necropoli di Vulci: scoperta di vasi greci dipinti.
1828. Scavi nella necropoli di Ruvo: scoperta di vasi dipinti italioti.
1829. Inaugurazione dell'Instituto di corrispondenza archeologica a Roma (fondatori l'ambasciatore prussiano Bunsen, il Gerhard, il Kestner, il Fea, il Thorwaldsen).
1829. Scavi della spedizione scientifica francese della Morea ad Olimpia (Blouet e Dubois).
1830. Scoperta a Berthouville (Normandia) di un tesoro di argento dell'età imperiale romana in un tempio di Mercurio.
1830. Scavo del tumulo di Koul-Oba presso Kertsch (Crimea) per opera del francese P. Dubrux.
1830. Inaugurazione della Glittoteca di Monaco.
1831. Scavi del duca di Serradifalco a Selinunte: rinvenimento delle metope del tempio E.
1831. Pubblicazione dell'opuscolo di E. Gerhard: *Il rapporto volcente.*
1831. Scoperta del musaico di Alessandro Magno nella casa del Fauno a Pompei.
1832. Inizî della scienza paletnologica; C. Thomsen, danese, distingue le età della pietra, del bronzo, del ferro.
1833-1836. Lavori di epurazione e di ricostruzione (tempietto di Athena Nike) sull'acropoli di Atene diretti da L. Ross con E. Schaubert e C. Hansen.
1833-1837. C. Texier per incarico del Governo francese esplora l'Asia Minore (tempio di Axos, di Aizanoi, di Augusto in Ancira).
1836. C. Promis studia le antichità di Alba Fucense.
1836. Scoperta della stele di Ameinokleia al Pireo.

1836. Scoperta a Cerveteri di ricchissima tomba etrusca per opera dell'arciprete Regolini e del generale Galassi.
1837. Il futuro maresciallo Moltke segnala il monumento di Adam-Klissi in Dobrugia.
1837. Inaugurazione della *Società archeologica* in Atene.
1838. L'inglese C. Fellows esplora la Licia scoprendo varî monumenti (monumento delle Arpie).
1838. Scoperta della stele di Aristione a Velanidezza.
1838. Scoperta della stipe votiva etrusca del monte Falterona.
1839. Scoperta della tomba etrusca detta d'Iside a Vulci.
1839. Scoperta a Terracina del Sofocle del Museo del Laterano.
1840. C. O. Müller visita Delfi.
1840. Scoperta del lampadario etrusco di bronzo di Cortona.
1840. Scoperta della tomba etrusca dei Volumni presso Perugia.
1840. Scoperta di ricco tesoro aureo dell'età del ferro a Czofalva (Transilvania).
1841. E. Gerhard inizia la grande pubblicazione degli specchi etruschi figurati.
1841-1842. Viaggio del tedesco Schönborn in Licia; scoperta dello « heroon » di Gjölbaschi-Trysa.
1842. Scoperta della tomba etrusca dipinta a Veio detta la Grotta Campana.
1842. Scoperta a Luni di terrecotte figurate adornanti i frontoni di un tempio.
1842. Spedizione inglese in Licia pel trasporto dei monumenti delle Arpie e delle Nereidi.
1842-1847. L'inglese G. Dennis esplora la Etruria.
1843-1844. Nuova spedizione inglese in Licia; trasporto a Londra dei monumenti del Pajava e del Merehi.
1844. Scoperta a Rodi di iscrizioni di artisti rodii per opera di L. Ross.
1844. A. François scopre a Fonte Rotella (Chiusi) il vaso che da lui prende nome.
1845. L. Ross visita Cipro.
1846. Sir Stratford Canning strappa dodici lastre a rilievo del Mausoleo di Alicarnasso dalla fortezza di Budrum e le spedisce al Museo Britannico.
1846. Scoperta del cosiddetto Apollo di Tenea.
1846. A. François scopre la tomba etrusca dipinta detta della Scimmia a Chiusi.
1846. Fondazione della *École française* in Atene.
1846-1847. Gli architetti inglesi F. C. Penrose e G. Knowles disegnano il Partenone ed i Propilei.
1846-1851. Pubblicaz. dell'opera di L. Canina: *Antica Etruria marittima*, Roma.
1846-1863. Scavi della necropoli dell'età del ferro di Hallstatt nello Salzkammergut.
1848. Scoperta del sepolcro degli Ateri nella via Labicana.
1848 Scoperta a Roma di pitture con scene desunte dall'Odissea.
1848. Pubblicazione dell'opera di G. Dennis: *The cities and cemeteries of Etruria.*
1848-1852. Scavi nel Foro Romano diretti da L. Canina.
1849. E. Braun attribuisce l'*Apoxyomenos* a Lisippo.
1849. Scoperta in Trastevere dello *Apoxyomenos* di Lisippo.
1850. G. B. De Rossi inizia le esplorazioni e gli studi nelle catacombe romane.
1851. Pubblicazione dell'opera di F. C. Penrose: *Investigations on the principles of Athenian architecture*, Londra.

Fig. 852. — Il Foro Romano (da incisione di L. Fries, 1824).

1851. Inaugurazione del Museo dell'Eremitaggio a Pietrogrado.
1852. Inizio degli scavi della Commissione archeologica russa sul Dnieper meridionale sotto la guida del tedesco L. Stephani.
1852. Inaugurazione del Museo centrale romano-germanico a Magonza per impulso di Lindenschmidt.
1852-1853. Lavori del francese E. Beulé all' accesso inferiore dell'acropoli di Atene.
1852-1856. Scavi del conte di Siracusa a Cuma; rinvenimento di vasi greci dipinti.
1852-1859. C. T. Newton in Oriente (sculture del Mausoleo; scoperta della Demeter di Cnido; statue sedute del Didimeo).
1853. E. Brunn identifica il Marsia di Mirone.
1853. G. Gozzadini scava la necropoli di Villanova presso Bologna.
1853-1859. Pubblicazione dell'opera di E. Brunn: *Geschichte der griechischen Künstler.*
1854. Pubblicazione nel Catalogo dei vasi di Monaco di O. Jahn della sua *Einleitung zum Katalog der Münchener Vasensammlung,* Monaco.
1855. Scoperta della tomba arcaica Barberini a Preneste.
1855. Inizio degli scavi ad Ostia, diretti da P. E. Visconti.
1855-1860. Scavo delle Terme Stabiane a Pompei.
1856. Scoperta a Cerveteri delle lastre fittili dipinte arcaiche del Museo del Louvre.
1856-1857. Viaggio di A. Conze nelle isole del mare Tracio e a Lesbo.
1857. A. François scopre a Vulci la tomba etrusca dipinta che da lui prende nome.
1857-1858. G. Rey scopre e studia rovine imperiali romane nello Hauran ad est del Giordano.

Fig. 853. — Il Foro di Pompei visto dal tempio di Giove (da *Pompeia*, 1824).

1858-1865. Scavi di A. Salzmann a Camiro nell'isola di Rodi.
1859. Scoperta dell'insigne rilievo eleusino ad Eleusi.
1859. C. Friederichs identifica i *Tirannicidi* di Crizio e Nesiote.
1860. Gli inglesi R. Murdoch Smith e A. E. Porcher scoprono sculture ellenistiche e romane a Cirene.
1860. Il Governo italiano affida la direzione degli scavi di Pompei a G. Fiorelli.
1860-1861. Scavi di G. Dennis a Terranova (Gela) con scoperta di vasi greci.
1861. Scoperta della tomba etrusca detta degli Inghirami a Volterra.
1861. Napoleone III fa eseguire il calco della colonna Traiana.
1861. Spedizione francese di L. Heuzey e di O. Daumet in Macedonia.
1861. I francesi P. Foucart e C. Wescher e i tedeschi A. Conze e A. Michaelis studiano la topografia di Delfi.
1861. Sfacelo della collezione del marchese Campana a Roma (all'Eremitaggio di Pietrogrado e al Museo del Louvre).
1861-1862. Viaggio del francese De Vogué nello Hauran.
1861. Inizio degli scavi sul Palatino diretti da P. Rosa per incarico di Napoleone III.
1862. Studi di C. Bötticher sull'acropoli e scavi di E. Strack nel teatro di Dioniso in Atene.
1862. Scoperta a Vaison (Provenza) di una copia del *Diadumeno* di Policleto.
1862. Scoperta del ricchissimo tumulo di Nikopol nella Russia Meridionale.
1862-1865. Scoperta di tombe etrusche dipinte a Corneto (del Citaredo, dei Vasi Dipinti, del Vecchio, della Pulcella, Bruschi).

1862-1870. Scavi pontifici e francesi sul Palatino con P. E. Visconti e P. Rosa.
1863. Scoperta della Nike di Samotracia.
1863. Scoperta della stele di Dessileo al Ceramico di Atene e di altre stele (scavi illustrati da A. Salinas).
1863. D. Golini scopre tombe etrusche dipinte presso Orvieto.
1863. Scoperta della villa di Livia a Prima Porta: pitture murali e statua di Augusto.
1863. C. Friederichs identifica il *Doriforo* di Policleto nelle copie di Napoli e di Roma.
1864. Viaggio del francese E. Miller a Taso: scoperta del fregio di altare alle Ninfe e ad Apollo e della stele sepolcrale di Filide.
1864. Scoperta del *Moscoforo* sull'acropoli di Atene.
1864. Prime scoperte nella stazione celtica di La Tène (Neuchâtel).
1867. E. Brunn identifica il gruppo di Irene e Pluto di Cefisodoto.
1867-1876. L'italiano L. Palma di Cesnola, console americano a Cipro, raccoglie nell'isola una grande collezione di antichità, ora a Nuova-York.
1868. Scoperta delle argenterie di Hildesheim.
1868 e 1870-1871. Scavi di A. Biliotti nelle necropoli di Ialiso e di Calavarda (Rodi).
1868. Scoperta della tomba etrusca dipinta detta dell'Orco a Corneto.
1868. Scoperta dell'Amazzone policletea di Berlino nel vicolo S. Nicolò da Tolentino a Roma.
1869. Scoperta di terrecotte di arte jonica a Cerveteri.
1869. Scoperta della casa detta di Livia o di Germanico sul Palatino.
1869 e segg. Scavi di una vasta necropoli etrusca nella Certosa di Bologna con A. Zannoni.
1869-1874. Scavi inglesi (J. T. Wood) all'Artemision di Efeso; rinvenimento di sculture ora al Museo Britannico.
1870. Pubblicazione dello scritto di A. Conze: *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst.*
1870. E. Brunn identifica statue del donario di Attalo.
1870. Scoperta delle stele di Hegeso e di Demetria e Pamphile al Ceramico di Atene.
1870 e segg. Scoperta di terrecotte a Tanagra.
1871. Scoperta di vasi attici di stile geometrico al Dipylon di Atene.
1871. Inizio degli scavi di E. Schliemann ad Hissarlik.
1871. Scoperta dell'ara di Pergamo (C. Humann, E. Curtius, F. Adler).
1871. V. Helbig riconosce il *Diadumeno* di Policleto nella copia di Vaison.
1871-1874. Scavi nel Foro Romano sotto la guida del Rosa.
1872. Pubblicazione dell'opera di A. Michaelis: *Der Parthenon*, Lipsia.
1872-1873. Esplorazione dei francesi O. Rayet e A. Thomas a Mileto (teatro e via dei Sepolcri), a Magnesia, a Priene.
1873 e 1875. Scavi austriaci a Samotracia (A. Conze, L. Benndorf, A. Hauser, G. Niemann).
1873. A Mau riconosce i varî stili di decorazione pompeiana.
1873. Pubblicazione dell'opera di V. Helbig: *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei.*

1873. Pubblicazione della *Relazione sugli scavi di Pompei* di G. Fiorelli.
1874. Scavi fortunatissimi di E. Schliemann sull'acropoli di Micene.
1874. Fondazione dell'*Istituto archeologico germanico* in Atene.
1874. Scoperta della tomba etrusca detta della Pania presso Chiusi.
1874. Scoperta a villa Palombara a Roma del busto di Commodo del Palazzo dei Conservatori.
1875. Scoperta di un colombario con pitture sull'Esquilino.
1875-1876. Scavi del polacco S. Mineyko a Dramisso (ant. Dodona) nell'Epiro.
1875-1880. Scavi del Governo tedesco in Olimpia (E. Curtius, F. Adler, G. Hirschfeld, A. Bötticher, G. Treu, C. Purgold, R. Weil, A. Furtwängler, R. Bohn, G. Dörpfeld).
1876. Inizio della pubblicazione delle *Notizie degli scavi di antichità.*
1876. La *Società archeologica greca* fa scavi nello Asclepieion di Atene.
1876. Scoperte a Preneste della ricchissima tomba Bernardini.
1876. Inizio degli scavi nella stazione celtica di La Tène (Neuchâtel).
1877. Scoperta in Olimpia dello Hermes di Prassitele.
1877. Scoperta delle tombe etrusche dipinte dette degli Auguri e delle Leonesse a Corneto.
1877. A. Prosdocimi inizia gli scavi dei sepolcreti veneti ad Este.
1878. Inizio degli scavi nella necropoli di Suessula (od. Cancello presso Napoli).
1878. Inizio degli scavi di E. Stevens nella necropoli arcaica di Cuma.
1878. Scoperta a Delo della statua *ex-voto* di Nicandre.
1878. Scoperta a Roma della casa della Farnesina con stucchi e pitture.
1878. Scoperta della *Fanciulla di Anzio.*
1878-1880. Scavo del Governo germanico dell'ara di Pergamo (A. Conze, R. Bohn, C. Humann).
1879. Scavi francesi a Delo: scoperta della Nike arcaica forse di Archermo.
1879. F. Von Duhn riconosce e riconnette sparsi frammenti dell'*Ara Pacis Augustae.*
1880. Viaggio di F. Lenormant nell'Italia meridionale.
1880. Scoperta di avanzi dei frontoni del tempio di Athena a Tegea.
1880. Scoperta della copia della *parthenos* fidiaca del Varvakion (Atene).
1880-1882. Scavi dei Francesi (E. Pottier, S. Reinach, A. Veyries) a Mirina; scoperta di figurine di terracotta.
1881. Scavi italiani (R. Lanciani) ad Ostia: teatro e fôro attiguo, Mitreo, caserma dei vigili, terme.
1881. Esplorazione degli Americani (J. T. Clarke, F. H. Bacon ed il tedesco R. Koldewey) della città ellenistica di Asso.
1881-1882. Scavi italiani nella necropoli arcaica di Corneto (G. Ghirardini).
1881 e segg. Scavi greci nel santuario di Epidauro (P. Cavvadias).
1881 e segg. Viaggi dello scozzese W. M. Ramsay in Cilicia, in Lidia, in Frigia.
1882. Spedizione austriaca in Licia; trasporto dello *heroon* di Gjölbaschi-Trysa (O. Benndorf, G. Niemann ed altri).
1882 e segg. Scavi greci nel santuario di Eleusi (D. Filios).
1882 e segg. Scavi rumeni del trofeo di Adam-Klissi (G. C. Tocilescu, O. Benndorf e G. Niemann).

1882-1914. Pubblicazione dell'opera, non finita, di G. Perrot e C. Chipiez: *Histoire de l'art dans l'antiquité,* vol. 10.
1883. Studi turco-tedeschi del sepolcro di Antioco I di Commagene sul Nemrud-Dagh nella valle superiore dell'Eufrate (Hamdy-Bey, C. Humann, O. Puchstein).
1883. Scoperta di vasi aretini a Santa Maria dei Gradi ad Arezzo (A. Pasqui).
1883-1884. Scavo del tempio e dell'atrio di Vesta nel Foro Romano (R. Lanciani).
1883-1885. Il tedesco Ohnefalsch-Richter esplora l'isola di Cipro.
1884. Inizio degli scavi di Poggio Colonna, antica Vetulonia (I. Falchi).
1884. Scoperta di bronzi votivi nella grotta di Zeus sul monte Ida a Creta.
1884. Scavi di E. Schliemann nel palazzo di Tirinto.
1884. Scoperta in Via Nazionale a Roma del *Pugile* seduto di bronzo del Museo Nazionale Romano.
1884. Scoperta del musaico di Monno a Treviri.
1884. Scoperta dell'*Efebo* di Subiaco del Museo Nazionale Romano.
1884-1886. Scavi degli inglesi Flinders Petrie ed E. A. Gardner nella colonia jonica di Naucratide in Egitto.
1884 e segg. Scavi greci nello Amphiareion di Oropo.
1885. Spedizione di C. Lanckoronski con E. Petersen e G. Niemann in Pamfilia ed in Pisidia (Adalia, Termesso, Perge, Sillyon, Aspendo, Side, Selge, Cremna e Sagalasso).
1885. Scoperta ad Eleusi dell'*Eubuleo* prassitelico.
1885-1886. Scavi francesi (M. Holleaux) nello Ptoïon in Beozia: rinvenimento di statue apollinee arcaiche.
1885-1891. Scavi greci sull'acropoli di Atene (P. Cavvadias): i resti di templi, le *korai,* i frammenti ceramici, ecc.
1886. I. Falchi scopre la ricchissima tomba etrusca detta del Duce a Vetulonia.
1886. Scoperta a Roma in via Buonarroti di sculture e di firme di artisti di Afrodisia in Caria.
1886-1890. Scavi di Civita Castellana e del territorio falisco (A. Pasqui e F. Barnabei).
1887. Scoperta dei sarcofagi principeschi di Sidone.
1887. Prima scoperta al Fayoum (Egitto) di ritratti dipinti su legno e su stoffa.
1887. Scoperta dell'*Eubuleo* ad Eleusi.
1887. Scoperta del *Trono Ludovisi.*
1887-1888. Scavi tedeschi nel santuario dei Cabiri a Tebe.
1887-1888. Scavi francesi (G. Fougères) a Mantinea: scoperta di tre rilievi marmorei prassitelici.
1888. C. Tsundas scava una tomba a cupola a Vafiò (presso Sparta) e vi trova le due tazze auree figurate.
1888. P. Orsi inizia la esplorazione archeologica della Sicilia orientale.
1888. Inizio della pubblicazione di E. Brunn: *Antike Denkmäler der griech. u. röm. Skulptur,* Monaco.
1888-1889. Scavi di E. Brizio a Marzabotto.
1889. Scavi francesi (S. Gsell) a Vulci.
1889. Pubblicazione dell'opera di G. Martha: *L'art étrusque,* Parigi.

1889. P. Orsi scava il tempio jonico di Locri.
1889. L'architetto tedesco R. Koldewey esplora il tempio arcaico di Neandria.
1889. Inaugurazione del Museo Nazionale Romano e del Museo di Villa di Papa Giulio a Roma.
1889-1890. Scavi greci (P. Cavvadias e B. Leonardos) a Licosura.
1890. Scoperta a Ramnunte della Themis di Cherestrato.
1890-1891. Scavi inglesi (E. A. Gardner) a Megalopoli.
1890-1893. Studi sul Pantheon (L. Beltrami italiano, L. Chedanne francese, G. Dell austriaco).
1891. Scoperta dell'*Apollo* del Tevere.
1891. L'italiano G. Botti fonda il Museo greco-romano di Alessandria (Egitto).
1891-1893. Scavi tedeschi (C. Humann, R. Heyne, O. Kern) a Magnesia: Artemision, altare, mercato.
1892. Scoperta della tomba etrusca dipinta detta dei Tori a Corneto.
1892-1894. Scavi americani (C. Waldstein) dello Heraion di Argo.
1892-1894. O. Puchstein e R. Koldewey studiano i templi greci della Italia meridionale e della Sicilia.
1893. Pubblicazione dell'opera di A. Furtwängler: *Meisterwerke der griechischen Plastik.*
1893-1894. Scavi di G. Dörpfeld ad Hissarlik.
1893-1903. Scavi francesi a Delfi (T. Homolle, L. Couve, P. Perdrizet, E. Convert, A. Tournaire).
1894. Scoperta della ricchissima tomba a camera dei Calini Sepus a Volterra.
1894-1895. Scavo della villa pompejana di Boscoreale con ricchissime argenterie e pitture (A. Pasqui).
1894-1895. Scavo della casa dei Vettii a Pompei con 188 pitture.
1894-1896. Scavi inglesi (G. Murray) a Cipro.
1895-1899. Spedizione germanica (T. Wiegand, G. Schrader, R. Heyne, G. Wilberg) a Priene: tempio di Athena e città ellenistica.
1896. Scavi francesi e italiani a Conca, antica *Satricum:* scoperta di un tempio con terrecotte di stile jonico.
1896. Scoperta dell'*Auriga* di Delfi.
1896-1901. Scavi del tedesco Hiller von Gärtringen nell'isola di Thera: necropoli arcaica del periodo geometrico e città ellenistica.
1896-1899-1901. Scavi italiani (P. Orsi) a Camarina.
1896 e segg. Scavi austriaci (O. Benndorf, R. Heberdey, G. Wilberg) ad Efeso.
1897. Scoperta del busto femminile di Elche, ant. *Ilici,* presso Alicante in Spagna.
1897. Inaugurazione del Museo Topografico dell'Etruria (L. A. Milani).
1897-1899. Scavi greci (G. Sotiriadis) del tempio arcaico di Thermos (Etolia).
1898. Inizio degli scavi nel Foro Romano sotto la direzione di G. Boni.
1899-1907. Scavi tedeschi (T. Wiegand) a Mileto arcaica, ellenistica e romana.
1900. Scoperta nel mare presso Anticitera di marmi e bronzi antichi.
1900. Pubblicazione dell'opera di A. Furtwängler: *Die Antiken Gemmen,* Lipsia e Berlino.
1900 e segg. Scavi inglesi (A. Evans) a Cnosso.

1900 e segg. Pubblicazione dell'opera di A. Furtwängler e C. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Monaco.
1900-1905. Scavi italiani (P. Orsi) a Gela.
1901. C. Waldstein identifica la Hera di Policleto.
1901. Pubblicazione dell'opera di G. Strzygowski: *Orient oder Rom.*
1901-1902. Scavi bavaresi (A. Furtwängler, E. Tiersch, E. Fiechter) nel tempio di Afaia ad Egina.
1901 e segg. Scavi italiani (F. Halbherr e L. Pernier) a Festo e ad H. Triada (Creta).
1902. Scoperta a Monteleone (Spoleto) di una biga bronzea di arte jonica.
1902. Pubblicazione dell'opera di E. Petersen: *Ara Pacis Augustae.*
1902. Ripresa degli scavi francesi a Delo (F. Dürrbach, A. Jardès, L. Convert).
1902-1904. Scavi tedeschi (R. Herzog) nello Asclepieion di Coo.
1902-1904. Scavi danesi (C. Blinkenberg e K. F. Kinch) a Lindo in Rodi.
1902-1905. Scavi greci (C. Tsountas e V. Staïs) a Dimini e a Sesklo (Tessaglia).
1902-1909. Scavi olandesi (W. Vollgraff) ad Argo.
1903. A. Taramelli inizia la metodica esplorazione archeologica della Sardegna.
1903. Rinvenimento del sarcofago di H. Triada.
1903-1904. Scavi italiani (A. Pasqui) dell'*Ara Pacis Augustae.*
1905. Scoperta a Magonza della colonna istoriata neroniana.
1905. Scoperta di tripodi bronzei jonico-italici presso Perugia.
1906. Scoperta a Roma della *Niobide* degli Orti Sallustiani.
1906. Pubblicazione dell'opera di A. Furtwängler: *Aegina, das Heiligtum der Aphaia.*
1906. Inizio della pubblicazione dell'opera di Herrmann: *Denkmäler der Malerei des Altertums*, Monaco.
1906. Scoperta a Castel Porziano di una copia del *Discobolo* mironiano.
1906. Scoperta di un ripostiglio di numerosissime tavolette fittili a rilievo a Locri.
1907-1908. Arvanitopullos scopre a Volo (antica Pagase) centinaia di stele sepolcrali dipinte.
1907-1908. Scavi italiani nella *patèla* di Priniàs in Creta (L. Pernier).
1907-1914. Scavi del palazzo di Teodorico a Ravenna (G. Ghirardini).
1908. P. Orsi inizia la esplorazione archeologica della Calabria: scavi di Locri.
1908. Scoperta dell'Antinoo di Torre del Padiglione.
1908. B. Sauer e L. Pollak identificano l'Athena del gruppo mironiano di Marsia.
1908-1909. Scavi svizzeri (G. Nicole e G. Darier) di un santuario siriaco sul Gianicolo a Roma.
1908-1910. Scavo del sepolcreto etrusco arcaico della Marsiliana in provincia di Grosseto (A. Minto).
1909. Fondazione della *Scuola archeologica italiana* in Atene.
1909. Scoperta di una villa suburbana a Pompei (fondo Gargiulo) con pitture dionisiache.
1909. Scavi inglesi a Sparta: santuario di Artemide Orthia.
1909-1912. Scavi di ricchissima necropoli picena a Belmonte Piceno (I. Dall'Osso).
1909 e segg. Scavi italiani (D. Vaglieri) ad Ostia.

1910. Scavi tedeschi (T. Wiegand) nello Heraion di Samo.
1910. Scoperta nel mare presso Mahdia di bronzi figurati.
1910. Rinvenimento di argenterie di arte cristiana primitiva ad Antiochia sull'Oronte.
1910-1913. Scavi germanici nel palazzo di Tirinto e nelle adiacenze.
1911. Scavi greci (Versakis) a Garitzà a Corfù: scoperta di un tempio arcaico della prima metà del sec. VI.
1911 e segg. Scavi ita iani nella necropoli di Cerveteri.
1912. Scavi in via dell'Abbondanza a Pompei.
1912. Scoperta d'insigne sarcofago etrusco a Torre S. Severo presso Orvieto (E. Galli).
1912-1915. Scavi di P. Orsi a Caulonia.
1912-1917. Scavi di P. Orsi nello Athenaion di Siracusa.
1913. Scoperta di un tumulo ricchissimo di oreficerie a Solokha (Russia meridionale).
1913 e segg. Scavi italiani a Veio (A. Colini).
1916. Rinvenimento di statue fittili etrusche della fine del sec. VI a. C. a Veio (G. Q. Giglioli).
1917. Scoperta di un edifizio sacro sotterraneo dell'età dei Flavi o di Adriano lungo la linea Roma-Napoli, vicino a Roma.

(Alinari)

Fig. 854. — Museo Nazionale Archeologico di Atene: Salone delle sculture funerarie.

APPENDICE SECONDA.

Musei e Collezioni

Con * sono indicati i Musei e le Collezioni di cui si sono addotti monumenti.

Grecia ed Oriente ellenico.

ATENE - *Museo Nazionale Archeologico.
ID. - *Museo dell'Acropoli.
BRUSSA - Museo Imperiale Ottomano.
CANDIA - *Museo.
CORINTO - Museo.
COSTANTINOPOLI - *Museo Imperiale Ottomano.
DELFI - *Museo.
ELEUSI - *Museo.
EPIDAURO - Museo.
ERETRIA - Museo.
KONIAH - Museo.
LICOSURA - Museo.
MICONO - Museo.
NAUPLIA - Museo.
NICOSIA - *Museo di Cipro.
OLIMPIA - *Museo.
PIALÌ (presso l'antica Tegea) - *Museo.
RODI - Museo Archeologico.
SCHIMATARI (presso l'antica Tanagra) - Museo.
SMIRNE - Scuola Evangelica.
SPARTA - Museo.
TEBE - Museo.
VATHY - Museo nel Ginnasio Pitagora.
VOLO - *Museo Athanasakeion.

(Brogi)

Fig. 855. — Museo Nazionale di Napoli: sala dei grandi bronzi.

Italia.

Aci Reale - Collezione Numismatica Pennisi di Floristella.
Adria - Museo Civico.
Ancona - Museo Nazionale.
Aquileia - Museo Archeologico.
Arezzo - *Museo della Pia Fraternita dei Laici.
Bari - Museo Provinciale.
Bologna - *Museo Civico.
Brescia - *Museo Cristiano.
Id. - *Museo Patrio Comunale.
Cagliari - R. Museo Archeologico.
Cancello (antica Suessula) - Collezione Spinelli.
Capua - Museo Campano.
Catania - Museo Biscari.
Chiusi - *Museo Civico.
Como - Museo Civico Archeologico.
Corneto - *Museo Nazionale Tarquiniese.
Cortona - *Museo Etrusco Cortonese.
Este - *R. Museo Atestino.
Fiesole - Museo Civico.
Firenze - *R. Museo Archeologico.
Id. - *R. Galleria degli Uffizi.
Id. - *Palazzo Riccardi.
Id. - *Loggia dei Lanzi.
Id. - Palazzo Pitti e Giardino Boboli.
Genova - Museo del Palazzo Bianco.
Girgenti - Museo Comunale.
Gorizia - Museo Civico.
Lecce - Museo Provinciale Castromediano.
Mantova - Museo della R. Accademia.
Milano - Museo Archeologico Comunale.
Napoli - *Museo Nazionale.

(Brogi)

Fig. 856. — Museo Nazionale di Palermo: sala di Selinunte.

Orvieto - Museo dell' Opera del Duomo.
Id. - Museo Etrusco Faina.
Parenzo - Museo Regionale.
Palermo - *Museo Nazionale.
Parma - R. Museo di Antichità.
Perugia - *Museo Etrusco-romano della Università.
Pisa - Camposanto Vecchio.
Pompei - Museo.
Ravenna - Museo Nazionale.
Reggio di Calabria - Museo Civico.
Reggio di Emilia - *Museo Civico G. Chierici.
Roma - *R. Museo Preistorico ed Etnografico.
Id. - *Museo Nazionale di Villa di Papa Giulio.
Id. - *Museo Nazionale Romano.
Id. - *R. Galleria Borghese e Villa Umberto I
Roma - *Museo del Vaticano.
Id. - *Museo Etrusco Gregoriano.
Id. - *Museo Profano della Biblioteca del Vaticano.
Id. - *Museo Profano del Laterano.
Id. - *Museo Cristiano del Laterano.
Id. - *Museo Capitolino.
Id. - *Museo del Palazzo dei Conservatori.
Id. - *Museo Barracco.
Id. - Magazzino Archeologico Comunale.
Id. - *Museo Torlonia.
Id. - *Villa Albani-Torlonia.
Id. - Palazzi Barberini, Borghese, Colonna, Doria, Grazioli, *Lancellotti, *Spada, Valentini.
Id. - Ville Doria Pamphili, Mattei, *Medici, Rospigliosi.
Ruvo - *Museo Iatta.
Sassari - R. Museo Archeologico.

(Alinari)

Fig. 857. — Museo del Vaticano: la Rotonda.

SIENA - *Collezione Chigi Zondadari.
SIRACUSA - *R. Museo Archeologico.
SPALATO - Museo Archeologico.
TARANTO - R. Museo Archeologico.
TORINO - R. Museo di Antichità.
TRENTO - Museo Comunale.
TRIESTE - Museo Civico di Storia ed Arte.
VENEZIA - *R. Museo Archeologico.
VERONA - Museo Civico.
ID. - Museo Lapidario.
VOLTERRA - *Museo Etrusco Guarnacci.
ZARA - Museo di S. Donato.

Europa.

AGRAM - Museo Nazionale Croato.
AMBURGO - Collezione Reimer.
ARLES - Museo Lapidario.
AROLSEN - Museo di Waldeck.
ASHBY (Castello in Inghilterra) - Collezione Northampton.
AVIGNONE - Museo Calvet.
BELGRADO - Museo Nazionale.
BERLINO - *Musei (Collezione di Sculture - *Antiquarium* - Museo di Pergamo).
ID. - *Museo per la conoscenza dei Popoli.
ID. - Collezione Pourtalès.
BONN - Museo Accademico d'Arte.
BORDEAUX - Museo Provinciale.
ID. - Museo di Antichità.
BROCKLESBY-HOUSE (Inghilterra) - *Collezione Yarborough.
BRUNSWICK - Museo.
BRUXELLES - Museo del Cinquantenario.
BUCAREST - *Museo Nazionale
BUDA-PEST - Museo Nazionale Ungherese (Collezione di antichità).

(Alinari)

Fig. 858. — Museo del Vaticano: il Braccio nuovo.

Cambridge - *Museo Fitzwilliam.
Cassel - Museo Fridericiano.
Chatsworth (Inghilterra) - Collezione del Duca di Devonshire.
Clieveden (Inghilterra) - Collezione Astor.
Copenhagen - *Museo Nazionale.
Cracovia - Gabinetto Archeologico dell'Università.
Id. - Collezione Czartoryski.
Darmstadt - Museo d'Assia.
Dresda - *_Albertinum._
Edinburgo - Museo Nazionale di Antichità.
Épinal - Museo.
Francoforte sul Meno - *Collezione Civica di Sculture.
Ginevra - Museo d'Arte e di Storia.
Gottinga - Collezione archeologico-numismatica dell'Università.
Graz - *_Iohanneum._
Hannover - Museo Kestner.
Harrow (Inghilterra) - Museo della Scuola Harrow.
Heidelberg - Museo dell'Università.
Holkham Hall (Inghilterra) - Collezione Leicester.
Ince (Inghilterra) - Collez. Blundell.
Innsbruck - _Ferdinandeum._
Karlsruhe - Collezioni Nazionali.
Kertsch - Museo della Commissione Archeologica.
Klagenfurt - Museo Regionale.
Kolozsvar - *Museo Nazionale di Transilvania.
Leida - R. Museo di Antichità.
Linz - Museo Regionale.
Lione - Museo Civico.
Lipsia - Istituto Archeologico della Università.
Lisbona - Museo Nazionale Portoghese.

Liverpool - Museo.
Id. - *Collezione Nelson.
Londra - *Museo Britannico.
Id. - *Museo Vittoria ed Alberto.
Id. - *Collezione Lord Lansdowne.
Id. - Collezione Wyndham Cook.
Id. - Collezione Newton Robinson.
Id. - Collezione Ponsonby.
Id. - *Collezione Evans.
Id. - *Collezione Humphrey Ward.
Lubiana - *Museo Regionale.
Lussemburgo - Museo Granducale.
Madrid - *Museo del Prado o Museo Nazionale Archeologico.
Magonza - *Museo Centrale Romano-Germanico.
Marsiglia - Museo d'Archeologia.
Metz - Museo Civico.
Monaco di Baviera - *Glittoteca.
Id. - *Collezione di Vasi.
Id. - **Antiquarium*.
Nîmes - Musei Archeologico ed Epigrafico.
Ny-Carlsberg (presso Copenhagen) - *Glittoteca Ny-Carlsberg.
Odessa - Museo della Società per la Storia e l'Antichità.
Ottenstein (Castello in Austria) - *Collezione Lamberg.
Oxford - *Museo Ashmolean.
Parigi - *Museo del Louvre.
Id. - *Museo di Cluny.
Id. - *Gabinetto delle Medaglie nella Biblioteca Nazionale.
Id. - Museo Dutuit.
Id. - Collezione De Clercq.
Id. - Collezione De Laborde.
Id. - *Collezione Rothschild.
Pawlowsk (Castello in Russia) - Collezione Pawlowsk.
Petronell - Museo di *Carnuntum*.
Pettau - Museo.
Petworth (Inghilterra) - Collezione Leconfield.
Pietrogrado - *Museo dell' Eremitaggio.
Id. - Collezione Stroganoff.
Praga - Museo Nazionale Boemo.
Richmond (Inghilterra) - *Collezione Cook.
Rokeby Hall (Inghilterra) - Collezione Morritt.
Rouen - Museo.
Salisburgo - Museo Civico.
San Germano in Laye (presso Parigi) - Museo delle Antichità Nazionali.
Sens - Museo Gallo-Romano.
Seraievo - Museo Regionale della Bosnia-Erzegovina.
Sofia - *Museo Nazionale.
Stoccolma - Museo Nazionale.
Tolosa - Museo Archeologico.
Treviri - *Museo Provinciale.
Tubinga - Collezione Universitaria di Antichità.
Vienna - *Museo Nazionale di Storia dell'Arte.
Id. - Museo Nazionale di Storia Naturale (Sezione Preistorica).
Id. - *Museo Austriaco di Arte industriale.
Id. - Collezione dell'Arciduca Francesco Ferdinando.
Id. - *Palazzo del Belvedere.
Id. - Collezione Vix de Zsolna.
Vienne - Museo Lapidario.
Wiesbaden - *Museo di Antichità
Wilton-House (Inghilterra) - Collezione Pembroke.
Woburn (Abbazia in Inghilterra) - Collezione Bedford.
Wörlitz - Castello presso Dessau.
Würzburg - Museo storico-artistico della Università.
Zurigo - Museo Nazionale Svizzero.

Africa.

Alessandria - Museo Greco-Romano.
Algeri - Museo.
Bengasi - Museo.
Bona - Museo.
Cairo - *Museo di Gizeh.
Cartagine - Museo Lavigerie.

(Alinari)

Fig. 859. — Museo del Louvre: sala della Venere di Milo.

CHERCHEL - Museo delle Antichità.
COSTANTINA - Museo Scientifico ed Archeologico.
PHILIPPEVILLE - Museo.
TRIPOLI - Museo.
TUNISI - Museo Alaoui al Bardo.

—

America.

BALTIMORA - Collezione Walters.
ID. - Museo Peabody.
BOSTON - *Museo di Belle Arti.
CAMBRIDGE - *Museo Fogg nella Università Haward.
NUOVA-YORK - *Museo Metropolitano.

(Brogi)

Fig. 860. — Pompei: il peristilio della casa dei Vettii.

APPENDICE TERZA.

Bibliografia

Periodici ed Atti accademici.

N.B. — I periodici e gli atti non segnati da asterisco concernono in modo essenziale o prevalente l'archeologia classica.

1. **Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1837 e seguenti.
2. **Abhandlungen der berliner Akademie der Wissenschaften*, 1840 e seguenti.
3. **Abhandlungen der saschischen Gesellschaft von Wissenschaften*, 1854 e seguenti.
4. **Aegyptus*, 1920.
5. *American Journal of archäology*, 1885 e seguenti.
6. *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1829-1885.
7. *Annual of the British School at Athens*, 1894 e seguenti.
8. *Annuario della R. Scuola archeologica di Atene*, 1914 e seguenti.
9. *Antike Denkmäler herausgegeben von k. deutschen Institut*, 1887 e seguenti.
10. **Archäologia or miscellaneous tracts relating to antiquity*, 1770 e seguenti.
11. *Archäologische-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn*, 1877-97.
12. *Archäologische Zeitung*, 1843-1886.
13. (*O*) *Archeologo Portuguès*, 1895 e seguenti.

14. **Atene e Roma*, 1897 e seguenti.
15. *Athenische Mittheilungen des d. arch. Instituts*, 1876 e seguenti.
16. **Atti dell'Accademia di Napoli di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, 1881 e seguenti.
17. *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia*, 1821 e seguenti.
18. **Atti della Società di Archeologia e di Belle Arti per la provincia di Torino*, 1875 e seguenti.
19. **Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*, 1860 e seguenti.
20. *Ausonia, Rivista della Società italiana di Archeologia e Storia dell'Arte* 1906 e seguenti.
21. *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1846 e seguenti.
22. **Berliner philologische Wochenschrift*, 1883 e seguenti.
23. **Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1907 e seguenti.
24. *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunde im Rheinlande*, 1842 e seguenti.
25. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1877 e seguenti.
26. *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, 1908 e seguenti.
27. **Bulletin des Musées de France*, 1908 e seguenti.
28. **Bulletin et Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1817 e seguenti.
29. **Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New-York, 1905 e seguenti.
30. **Bulletin of the Museum of fine Arts*, Boston, 1906 e seguenti.
31. *Bollettino archeologico italiano*, 1862.
32. *Bollettino archeologico napoletano*, 1853-61.
33. *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1872 e seguenti.
34. *Bollettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1829-85.
35. *Bollettino di archeologia cristiana*, 1863 e seguenti.
36. **Bollettino di archeologia e storia dalmata*, 1878 e seguenti.
37. **Bollettino di paletnologia italiana*, 1875 e seguenti.
38. *Compte-Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1859 e seg.
39. *Compte-Rendus de la Commission impériale archéologique de Saint-Pétersbourg*, 1859 e seguenti.
40. *Ephemerìs archeologikì*, 1837-1843; 1852-1860; 1862; 1883 e seguenti.
41. *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions*, 1894 e seguenti.
42. *Gazette archéologique*, 1875-89.
43. **Gazette des beaux arts*, 1859 e seguenti.
44. **Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 1880 e seguenti.
45. **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1883 e seguenti.
46. *Jahrbuch des k. deutschen archäologischen Instituts*, 1886 e seguenti.
47. *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes*, 1898 e seguenti
48. *Journal International d'Archéologie numismatique*, 1898 e seguenti.
49. *Journal of Hellenic Studies*, 1880 e seguenti.
50. *Journal of Roman Studies*, 1911 e seguenti.
51. **Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, 1881 e seguenti.

52. **Mélanges gréco-romains tirés du Bulletin historique-philologique de l'Académie de Saint-Pétersbourg*, 1849-1880.
53. *Mémoires de la Société d'archéologie et de numismatique de Saint-Pétersbourg*, 1847-52.
54. *Memorie della R. Accademia Ercolanese di archeologia*, 1822-62.
55. **Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1900 e seguenti.
56. *Memorie dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1832 e 1865.
57. **Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Kunst-und historische Denkmäler*, 1856 e seguenti.
58. *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, 1890 e seguenti.
59. *Monumenti inediti dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1829-1885, e *Supplemento*, 1891.
60. *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1872-1898.
61. *Museo italiano di antichità classica*, 1885-1890.
62. *Neapolis*, 1913-1915.
63. **Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und Pädagogie*, 1898 e seguenti.
64. *Notiziario archeologico del Ministero delle Colonie*, 1915 e seguenti.
65. *Notizie degli scavi di antichità*, 1876 e seguenti.
66. *Papers of the British School in Rome*, 1903 e seguenti.
67. **Philologus*, 1846 e seguenti.
68. **Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1890 e seguenti.
69. *Revue archéologique*, 1844 e seguenti.
70. **Revue des études anciennes*, 1899 e seguenti.
71. **Revue des études grecques*, 1888 e seguenti.
72. *Roemisch-Germanisches Correspondenzblatt*, 1908 e seguenti.
73. *Roemische Mitteilungen des d. arch. Instituts*, 1886 e seguenti.
74. *Roemische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*, 1887 e seguenti.
75. *Roemischer Limes in Oesterreich*, 1900 e seguenti.
76. *Saggi di dissertazioni lette nell'Accademia etrusca di Cortona*, 1735-1791.
77. **Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1837 e seguenti.
78. *Studi e Materiali di archeologia e numismatica*, 1899-1905.
79. *Studi Romani*, 1913 e seguenti.

Lessici.

1. Baumeister A., *Denkmäler des classischen Altertums*, vol. 3, 1884-1888.
2. Daremberg C. e Saglio E., *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (finito da E. Pottier e G. Lafaye), 1873-1917.
3. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, 1903 e seguenti.
4. Forrer R., *Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer*, 1907.
5. Roscher G., *Ausführliches Lexikon der griechischen und roemischen Mythologie*, 1884 e seguenti.

6. THIEME U. e BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von den antiken bis zur Gegenwart*, 1907 e seguenti.
7. WISSOWA G., *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 1894 e seguenti.

Manuali ed opere di maggiore consultazione.

ARNDT P. e AMELUNG G., *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, 1893 e seguenti.

BABELON E., *Traité des monnaies grecques et romaines*, 1901 e seguenti.

BAUMGARTEN F., POLAND F., WAGNER R., *Die hellenische Kultur*, 1913.

ID., *Die hellenistisch-roemische Kultur*, 1913.

BERNOULLI G. G., *Griechische Ikonographie*, vol. 2, 1901.

ID., *Roemische Ikonographie*, vol. 4, 1882-1894.

BORRMANN R., *Geschichte der Baukunst, I, Altertum*, 1904.

BRUNN E. e KOERTE G., *I rilievi delle urne etrusche*, vol. 2, 1870 e seguenti.

BULLE E., *Der schoene Mensch im Altertum*, 1912.

ID., *Handbuch der Archaeologie*, 1913 e seguenti.

BURROWS A., *The discoveries in Crete and their bearing on the history of ancient civilization*, 1907.

BUSCHOR E., *Griechische Vasenmalerei*, 1913.

CAGNAT R. e CHAPOT V., *Manuel d'archéologie romaine*, 1916 e seguenti.

CHOISY A., *Histoire de l'architecture*, vol. I, 1898.

COLLIGNON M., *Histoire de la sculpture grecque*, vol. 2, 1892 e 1897.

ID., *L'archéologie grecque*, 1907.

DELBRUECK R., *Antike Portraets*, 1912.

Denkmaeler griechischer und roemischer Skulptur unter Leitung von H. BRUNN (poi di P. ARNDT), *herausgegeben von* F. BRUCKMANN, 1888 e seguenti.

Denkmaeler der Malerei des Altertums unter Leitung von P. HERRMANN, *herausgegeben von* F. BRUCKMANN, 1906 e seguenti.

DURM G., *Die Baukunst der Griechen*, 1910.

ID., *Die Baukunst der Etrusker und der Roemer*, 1905.

DUSSAUD R., *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée*, 1914.

FOWLER A. e WHEELER G., *A handbook of greek archaeology*, 1910.

FURTWAENGLER A., *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1893.

ID., *Id*, trad. inglese di E. SELLERS: *Masterpieces of greek Sculpture*, 1895.

ID., *Die antiken Gemmen*, vol. 3, 1900.

ID. e REICHHOLD C., *Die griechische Vasenmalerei*, 1900 e seguenti (del 1908 cont. di F. HAUSER).

ID. e URLICHS E. L., *Denkmaeler griechischen und roemischer Skulptur*, 1911.

GARDNER E. A., *A handbook of greek Sculpture*, 1915.

GERHARD E., *Etruskische Spiegel*, vol. 5 (l'ultimo volume è di G. KOERTE), 1839, 1867, 1897.

GIRARD P., *La peinture antique*, 1892.

Griechische und roemische Portraets nach Auswahl und Anordnung von H. BRUNN *und* P. ARNDT *herausgegeben von* F. BRUCKMANN, 1891 e seguenti.

GUSMAN P., *L'art décoratif de Rome*, s. I e III, 1914.

Hartwig P., *Die griechischen Meisterschalen des strengen rothfigurigen Stils*, 1893
Head V., *Historia numorum*, 1911.
Hekler A., *Die Bildniskunst der Griechen und Roemer*, 1912.
Helbig V., *Untersuchungen ueber die campanische Wandmalerei*, 1873.
Hoernes M., *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 1898
Kekule von Stradonitz R., *Die griechische Skulptur*, 1907.
Klein G., *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, 1887.
Id., *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen*, 1898.
Id., *Geschichte der griechischen Kunst*, vol. 3, 1904-1907.
Kraus F., *Geschichte der christlichen Kunst*, vol. 1, 1895.
Laurent M., *L'art chrétien primitif*, vol. 2, 1911.
Loewy E., *Inschriften griechischer Bildhauer*, 1885.
Id., *La scultura greca*, 1911.
Martha G., *L'art étrusque*, 1889.
Marucchi O., *Eléments d'archéologie chrétienne*, vol. 3, 1905-1909.
Michaelis A., in Springer A., *Handbuch der Kunstgeschichte*, vol. I, *Das Altertum*, 1911.
Montelius O., *La civilisation primitive en Italie*, vol. 2, 1895 e 1905.
Mueller S., *L'Europe préhistorique*, 1907.
Noack F., *Die Baukunst des Altertums*, 1911.
Overbeck G., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, 1868.
Perrot G. e Chipiez C., *Histoire de l'art dans l'antiquité*, vol. III (*Phénicie-Chypre*), 1885; vol. IV, pag. 1-118 (*Sardaigne*), 1887; vol. V, pag. 1-400 (*La Phrygie, La Lydie e la Carie, la Lycie*), 1890; vol. VI (*L'art mycénien*), 1894; vol. VII-X (*La Grèce de l'épopée et la Grèce archaïque*), 1898-1914.
Reinach S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, vol. 4, 1897-1910.
Id., *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, vol. 2, 1900.
Id., *Répertoire de reliefs grecs et romains*, vol. 3, 1909-1912.
Id., *Recueil de têtes antiques*, 1903.
Rizzo G. E., *Storia dell'arte classica*, 1913 e seguenti.
Robert C., *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II e III, 1890-1904.
Schuchhardt C., *Schliemann's Ausgrabungen*, 1891.
Strong-Sellers E., *Roman Sculpture*, 1907.
Sybel von L., *Weltgeschichte der Kunst in Altertum*, 1903.
Tarbell G. B., *A history of greek art*, 1896.
Toesca P., *Storia dell'arte italiana*, pag. 13-355, 1913-1915.
Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, 1901.
Walters E. B., *History of ancient pottery greek, etruscan and roman based on the work of* S. Birch, vol. 2, 1905.
Id., *The art of the Romans*, 1911.
Wickhoff F., *Roemische Kunst* (*Die Wiener Genesis*), 1912.
Wilpert G., *Le pitture delle catacombe romane*, vol. 2, 1903.
Winter F., *Die Typen der figurlichen Terrakotten*, 1903.
Id., *Kunstgeschichte in Bildern*, vol. I, *Das Altertum*, 1913 e seguenti.

(Anderson)

Fig. 861. — Il Foro Romano da S. Francesca Romana.

INDICE DEGLI ARTISTI

INDICE ALFABETICO

INDICE DELLE FIGURE

Rivolgo vive grazie ai professori G. Ghirardini di Bologna, L. Pernier di Firenze, L. Venturi di Torino, A. Grenier di Strasburgo che mi procurarono fotografie di alcuni monumenti. P. D.

CORREZIONI

Pag.	17,	fig.	11,	*invece di:* neolitica	*leggasi:*	eneolitica
»	79,	linea	23,	» esse fossero quasi	»	esse fosse quasi
»	112,	»	3,	» la dimora del tempio	»	la dimora del dio
»	172,	»	1,	» cervetano	»	ceretano
»	178,	»	29,	» Valgano come esempio	»	Valga come esempio
»	190,	»	22,	» o della fase successiva	»	o alla fase successiva
»	225,	fig.	215,	» m. 5,17	»	m. 8,17
»	295,	linea	1,	» nella *himation*	»	nello *himation*
»	299,	»	4,	» della parte incavata	»	dalla parte incavata
»	303,	»	12,	» superiore	»	inferiore
»	305,	»	1,	» forza	»	forze
»	319,	»	23,	» dal tronco	»	dal ramo
»	321,	fig.	310,	» Poseidonia	»	Poseidon
»	373,	linea	6,	» e della persuasion	»	della persuasione
»	400,	»	16,	» si noti	»	si notino
»	460,	»	26,	» cioè di una *stoà*	»	cioè una *stoà*
»	552,	»	37,	» dallo *tholos*	»	dalla *tholos*
»	577,	»	24,	» scopre	»	copre
»	588,	»	24,	» insieme la torque	»	insieme col torque
»	675,	»	40,	» intonavano	»	intonava
»	689,	»	3,	» lonne cocorinzie	»	colonne corinzie
»	706,	»	25,	» costruzioni	»	sostruzioni
»	722,	»	17,	» della libertà	»	dalla libertà
»	785,	»	9,	» produzione	»	riproduzione
»	818,	»	26,	» e due	»	e di due
»	847,	»	6,	» dei ciuffi	»	dai ciuffi
»	891,	»	9,	» cono	»	piramide